

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze  
Ústav translatologie

Diplomová práce

Lenka Nováková

## **Sociokulturní aspekty překladu filmových titulků**

Translation of movie subtitles from a sociocultural perspective

V první řadě bych ráda co nejsrdečněji poděkovala vedoucí práce Johance Šotolové za její vstřícnost a cenné připomínky. Dále můj dík patří všem těm, kteří mi zprostředkovali materiály a informace pro tuto práci, především Natálii Nádassy a Haně Janovské.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 30.12.2011*

---

podpis

## **Abstrakt**

Tato práce se zabývá překladem sociokulturních jevů ve filmových titulcích. Práce má teoreticko-empirickou povahu. Nejprve jsou v ní vymezeny základní termíny, jmenovitě „dialekt“, „sociolekt“ a „reálie“ a popsána jejich funkce ve filmovém dialogu. Dále je prostor věnován technickým a jazykovým charakteristikám titulkování. Následně práce popisuje způsoby překladu daných sociokulturních aspektů z deskriptivní i preskriptivní perspektivy. V empirické části jsou analyzovány a komentovány konkrétní příklady převodu substandardních sociolektů a reálií na materiálu francouzských filmů *Entre les murs* a *Un prophète*.

### **Klíčová slova:**

filmový překlad, titulkování, sociokulturní jevy, substandardní jazyk, reálie

## **Abstract**

The present thesis focuses on the translation of sociocultural phenomena in movie subtitles. The paper is of a theoretical-empirical nature. Firstly it outlines the basic terms, namely “dialect”, “sociolect” and “realia” and describes their function in movie dialogue. Subsequently the attention is given to the technical and linguistic characteristics of subtitling. The paper then examines the ways of translating the given sociocultural aspects from both descriptive and prescriptive perspectives. In the empirical part, actual examples of the transfer of substandard sociolects and realia, stemming from the movies *Entre les murs* and *Un prophète*, are analyzed and commented on.

### **Keywords:**

movie translation, subtitling, sociocultural phenomena, substandard language, realia

# Obsah

<b>1. ÚVOD.....</b>	<b>7</b>
<b>2. SOCIOKULTURNÍ ASPEKTY TEXTU.....</b>	<b>9</b>
2.1. STRATIFIKACE JAZYKA.....	9
2.1.1. <i>Stratifikace současné francouzštiny</i> .....	9
2.1.2. <i>Stratifikace současné češtiny</i> .....	11
2.2 REÁLIE.....	12
2.2.1. <i>Definice reálií</i> .....	12
2.2.2. <i>Druhy reálií</i> .....	13
<b>3. JAZYK VE FILMU.....</b>	<b>14</b>
3.1. JAZYK DIALOGU.....	14
3.1.1. <i>Dialekty a sociolekty v dialogu</i> .....	17
3.1.2. <i>Reálie ve filmovém dialogu</i> .....	19
<b>4. FILMOVÉ TITULKY.....</b>	<b>21</b>
4.1. TECHNICKÉ PARAMETRY TITULKŮ A PROCES VÝROBY.....	22
4.2. JAZYKOVÉ PARAMETRY TITULKŮ.....	25
4.3. RECEPCE.....	28
<b>5. PŘEKLAD DIALEKTŮ, SOCIOLEKTŮ A REÁLÍ V TITULCÍCH.....</b>	<b>30</b>
5.1. PŘEKLAD DIALEKTŮ A SOCIOLEKTŮ.....	30
5.2. PŘEKLAD REÁLÍ.....	34
<b>6. ANALÝZA TITULKŮ.....</b>	<b>40</b>
6.1. ZAMĚŘENÍ EMPIRICKÉ ČÁSTI – VÝBĚR TÉMATU A MATERIÁLU.....	40
6.2. ENTRE LES MURS.....	40
6.2.1. <i>Představení filmu</i> .....	40
6.2.2. <i>Jazyk filmu</i> .....	41
6.3. UN PROPHÈTE.....	42
6.3.1. <i>Představení filmu</i> .....	42
6.3.2. <i>Jazyk filmu</i> .....	42
6.4. METODA ANALÝZY.....	43
6.4.1. <i>Práce s materiálem</i> .....	43
6.4.2. <i>Pracovní hypotéza a proces analýzy</i> .....	43
6.5. ANALÝZA SUBSTANDARDNÍCH PROSTŘEDKŮ.....	45
6.5.1. <i>Fonetické hledisko</i> .....	45
6.5.2. <i>Morfosyntaktické hledisko</i> .....	46
6.5.3. <i>Lexikální hledisko</i> .....	55
6.6. ANALÝZA PŘEKLADU REÁLÍ.....	69
6.6.1. <i>Zeměpisné reálie</i> .....	69
6.6.2. <i>Společenské reálie</i> .....	72
6.6.3. <i>Kulturní a sportovní reálie</i> .....	80
6.6.4. <i>Metajazykové narážky</i> .....	83
6.7. DISKUZE.....	88
<b>7. ZÁVĚR.....</b>	<b>90</b>

<b>SHRNUTÍ .....</b>	<b>92</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>93</b>
<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>94</b>
<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>96</b>
<b>PŘÍLOHA .....</b>	<b>103</b>

# 1. Úvod

Cílem této práce je přiblížit překlad vybraných sociokulturních prvků ve filmových titulcích. Film je stejně jako jakýkoli jiný text odrazem určité kultury, jež může být cílovému publiku více či méně známá a srozumitelná. K obtížím vyplývajícím z podstaty převodu sociokulturních jevů se v případě filmových titulků přidávají omezení technické povahy. V této práci se pokusíme zjistit, zdali a případně nakolik lze v cílovém textu zachovat svébytné projevy výchozí kultury – dialekty, sociolekty a reálie – a jaké strategie dominují při jejich převodu.

K výběru tématu nás vedl především osobní zájem o oblast filmového překladu, se kterou jsme se stručně seznámili v rámci semináře na ÚTRL FF UK. Další motivací byla snaha dozvědět se více o možnostech převodu obecně těžko přenositelných kulturních a společenských jevů ve specifickém formátu titulků.

Přestože se metoda překladu cizojazyčných filmů pomocí titulků používá již od 30. let 20. století, dlouhou dobu stála mimo zájem translatologů. Z dnešního pohledu se toto opomíjení vysvětluje nejčastěji nízkou prestiží titulkování a audiovizuálního překladu obecně. (Lavour a Serban 2008) Od začátku 90. let se studie o tomto odvětví začínají objevovat systematictěji a v poslední době dokonce zažívají nebývalý rozmach. (Díaz Cintas 2008)

Anthony Pym ve své stati *Four remarks on translation research and multimedia* z roku 2001 uvádí několik zásadních problémů výzkumu v oblasti překladu multimediálních děl. Podle něj soudobé studie o audiovizuálním překladu trpí přílišnou zaujatostí, přehnaným důrazem na osobu příjemce, nesystematičností a především roztříštěností. Od vydání Pymovy kritiky uplynulo již více než deset let, ale dle našeho názoru určitá neprogramovost v teoretickém podchycení filmového překladu přetrvává nadále. Vydávané studie se omezují na dílčí otázky audiovizuálního překladu, zatímco knižní publikace mají často povahu sborníků s různorodou tematikou.

Na téma dabingu a titulkování vzniklo především za posledních patnáct let i několik diplomových prací. Jen na Ústavu translatologie FF UK se jejich počet pohybuje okolo deseti, včetně dvou prací o amatérském titulkování obhájených v roce 2011. Filmový překlad vyvolává zájem diplomantů i na brněnské Masarykově univerzitě a Univerzitě Palackého v Olomouci.

Práce má teoreticko-empirickou povahu. Teoretickou část strukturujeme do čtyř kapitol. V první z nich nejprve vymezíme základní pojmy sociolekt a dialekt a zařadíme je do kontextu francouzského a českého jazyka. Dále definujeme termín reálie a popíšeme jejich druhy.

Druhá kapitola bude pojednávat o filmovém dialogu, jeho specifikách a funkcích. Blíže se zaměříme na to, jakou roli v něm hrají dialekty, sociolekty a reálie.

V následující kapitole se budeme věnovat formátu filmových titulků. Popíšeme, jak se titulkování liší od klasického překladu a jak významná je tato metoda v českém prostředí. Zastavíme se i u samotného procesu titulkování a u konkrétních technických a jazykových omezení, jež mají vliv na konečnou podobu překladu.

Syntézu tří úvodních částí představuje čtvrtá kapitola, v níž se zaměříme na překlad definovaných sociokulturních aspektů v titulcích. Pokusíme se vyvodit, nakolik schematizující povaha titulků ovlivňuje převod reálií, dialektů a sociolektů a jaké překladatelské metody se jeví dle teoretiků jako nejvhodnější. Kromě preskriptivního pohledu odborníků zařadíme do této kapitoly i deskripci současného stavu.

Druhá polovina práce bude zaměřena empiricky. Oproti teoretické části se v ní z oblasti sociokulturních jevů soustředíme zejména na substandardní sociolekty a reálie. Pomocí poznatků z teoretické části formulujeme hypotézu. Bude nás zajímat především to, zda se v titulcích daří zachovat příznakovost substandardního jazyka a srozumitelnost reálií. Při tom musíme brát v úvahu možné ohledy na diváka, jenž nestandardně disponuje jak výchozím, tak cílovým textem, a také vliv ostatních prvků filmového média. Na tyto aspekty se zaměříme v analýze dotyčných sociokulturních jevů excerpovaných ze dvou současných francouzských filmů. Na závěr ověříme platnost hypotézy.

Cílem této práce je shrnout názory a závěry teoretiků i překladatelů, jež byly publikovány v jednotlivých dílčích studiích, vyjít z jejich závěrů při vlastní analýze a přinést tak komplexnější pohled na překlad sociálně a geograficky příznakového jazyka a reálií.



## 2. Sociokulturní aspekty textu

### 2.1. Stratifikace jazyka

Jazyk není homogenní jednotkou, nýbrž komplexním systémem sestávajícím z různých útvarů a poloútvarů, jež se podle kontextu a funkce mohou označovat jako vrstvy, registry, kódy, variety apod. V následující kapitole se zaměříme na výklad základní, tedy vertikální (sociální) a horizontální (regionální) diferenciaci současné francouzštiny a češtiny.

#### 2.1.1. Stratifikace současné francouzštiny

Jazyk je živý, proměnlivý organismus, jež nelze vtěsnat do absolutních kategorií. Stejně tak pokusy o jeho členění mají spíše povahu více či méně subjektivní interpretace, než nezávislého hodnocení. Tato vlastnost se ve studiu stratifikace francouzštiny projevuje nejednotností terminologie i definic.

Pro popsání sociální stratifikace si vypůjčíme model francouzské lingvistiky Fr. Gadetové (2003:139), jež ho označuje přívlastkem „tradiční“. Sociální rozvrstvení francouzštiny se podle Gadetové odehrává na čtyřech úrovních. Stylisticky nejvyšším útvarem je „français soutenu“ („recherché“, „soigné“, „élaboré“, „châtié“, „cultivé“, „tenu“, „contrôlé“, „tendu“), jenž přechází ve „français standard“ („standardisé“, „courant“, „commun“, „neutralisé“, „usuel“). Nižším útvarem, odpovídajícím přibližně českému pojetí nespisovnosti, je „français familier“ („relâché“, „spontané“, „ordinaire“). Klasifikaci uzavírá „français populaire“ („vulgaire“, „argotique“).

Gadetová podotýká, že rozmanitost označení pro tu kterou vrstvu odráží její prestiž. Podhorná-Polická (2007) upřesňuje, že zatímco „niveau familier“ se běžně používá jako označení pro situační variantu jazyka, „français populaire“ má silné sociální, někdy až stigmatizující konotace.

Norma užití („niveau zéro“, „niveau neutre“, „registre zéro“, „français standard“) zahrnuje prostředky „français cultivé“ i „courant“, aniž by se zcela ztotožňovala s jedním či druhým útvarem. Na normu francouzského jazyka již několik století dohlíží Francouzská akademie.

Modely sociální stratifikace francouzštiny se vyznačují nedůsledností v pojetí nižších vrstev jazyka, označovaných jako „langage relâché“, „non-standard“, „non-conventionnel“

apod. (Müller 1985, Cellard a Rey 1980, Tournier a Tournier 2009) Podle Fr. Gadetové (2003) je tento stav přirozeným důsledkem toho, že se jazykový standard nachází ve stratifikačním kontinuu příliš vysoko. Kategorizace četných nižších vrstev francouzštiny se navíc často liší podle toho, z jakého úhlu (tj. lexikálního, morfologického atd.). je jazyk zkoumán. Nežádá se také stává, že autor pracuje s určitým termínem, aniž by ho nejprve odpovídajícím způsobem definoval.

Termín „argot“ má naopak definicí několik, často nejednotných. Původně označoval kryptický jazyk společenské spodiny; výklad, jež někteří autoři dosud považují za jediný možný. (Caradec 1991) Tento výraz se v současnosti užívá i v širším smyslu jazykových prostředků z nižšího spektra „français relâché“. V publikaci *Histoire de la langue française* (Antoine a Cerquiglini 2000) je popisován jako výslednice jednotlivých činitelů a užití tak, jak je subjektivně vnímá vnější pozorovatel. „Argots“ mohou být zároveň chápány jako jazyk určitých skupin (sociolekty; „argot des prisons“, „argot militaire“, „argot des jeunes“), odpovídající v českém názvosloví (profesnímu) slangu. (Tournier a Tournier 2009)

Zmíníme ještě, že kromě Gadetové se touto oblastí zabýval i německý romanista B. Müller, jenž v roce 1985 publikoval propracovaný systém stratifikace francouzštiny v příručce *Le français d'aujourd'hui*. V českém prostředí se diverzifikaci francouzského jazyka věnoval například J. Šabršula (*Úvod do francouzské stylistiky* z roku 1970 atd.).

Horizontální diferenciaci francouzštiny již není tak výrazná jako dříve. Dialekty, které ještě v 19. století představovaly základ mluvené komunikace, ustupují obecnému jazyku („français commun“). (Müller 1985)

Podle výkladového slovníku *Dictionnaire de lexicologie française* (2009) existuje v současné francouzštině deset skupin dialektů: severní (např. pikardština, chtimi), severozápadní (normanština), středozápadní (angevinština), jihozápadní (gaskoňština), středoseverní (orléanština), centrální (burgundština), středojižní (alverňština), jihovýchodní (provensálština), středovýchodní (franko-provensálština) a severovýchodní (lotrinština). Mimo to se ve Francii používá několik regionálních jazyků nepříbuzných s francouzštinou (bretonština, baskičtina, alemanština).

Francouzština jako celosvětově rozšířený jazyk dala vzniknout dalšímu množství dialektů a kreolštin mimo své metropolitní území (Belgie, Švýcarsko, Québec, Guadeloupe, Pobřeží slonoviny atd.).

### 2.1.2. Stratifikace současné češtiny

Stejně jako v případě francouzštiny, i v českém prostředí vyvolávají různé přístupy ke stratifikaci národního jazyka polemiky. Hlavní překážku pro sestavení souhrnného modelu představují sporné definice některých termínů a nevyjasněné hranice mezi jednotlivými útvary českého jazyka.

Jako ilustraci sociální stratifikace češtiny uvedeme model pocházející z publikace *Čeština – řeč a jazyk* (M. Čechová a kol. 2000), který podle našeho názoru vhodně dokresluje jak současný přístup k rozvrstvení češtiny, tak jeho nedostatky.

Čechová a kol. založili svůj model na škále prostředků jdoucích od hovorovosti přes neutrálnost ke knižnosti. Toto rozpětí spadá z jedné části do oblasti spisovného jazyka a z druhé se řadí k nespisovnému jazyku.

Spisovná čeština jako jediná podléhá kodifikaci a je na celém území České republiky víceméně homogenní. Mezi její prostředky patří prvky archaické, knižní, neutrální a hovorové. Nespisovná čeština se naproti tomu vyznačuje územní i sociální diferenciací a disponuje prostředky vycházejícími z obecné češtiny, nářečí, slangů a argotu.

Spornost tohoto modelu spočívá v zařazení hovorové češtiny do sféry spisovnosti. V. Mathesius a posléze i K. Hausenblas přitom považovali hovorovou češtinu za soubor spisovných i nespisovných prostředků (Sgall a Hronek 1992). Podobná rozpolcenost panuje i v případě termínu obecná čeština, jehož obsah se liší podle autora, doby použití a kontextu. (Krčmová 2000) Z praktického pohledu je v psaném projevu (s výjimkou umělecké literatury) za závazné považováno užití spisovného jazyka. V mluvených projevech naopak dochází k míšení spisovných a nespisovných prostředků, a to dokonce i na úrovni jednotlivých slov. (Nebeská 1999)

Územní rozrůznění českého jazyka je tím výraznější, čím je daný region vzdálenější od Prahy. Nářečí přetrvávají především na Moravě (lašská, hanácká, moravskoslovenská), často jako pozůstatky menších dialektů, jež se postupně smísily v jeden interdialekt. V Čechách se zachovalo jihozápadočeské a severovýchodočeské nářečí, na většině území však dominuje obecná čeština, vzešlá ze středočeských dialektů. (Čechová a kol. 2000)

Dříve rozšířená nářečí se dnes posunují na okraj jazyka a jejich uživateli jsou především příslušníci starší generace. O ustupující prestiži původních dialektů může svědčit jejich využívání v literatuře a filmu jako zdroje komiky. (Krčmová 2000)

## 2.2 Reálie

### 2.2.1. Definice reálií

Každý text je neoddělitelně spjatý s kulturou, ve které vzniká. Tento vztah částečně vyplývá z logiky výstavby textu, jelikož jazyk sám je produktem kultury. Podle polského antropologa Bronislawa Malinowského můžeme jazyk chápat pouze tehdy, když známe jeho situační a kulturní kontext, tedy prostředí, z něhož vychází. Tento přístup dovedl ještě dále americký lingvista Edward Sapir. Podle něj každý jazyk vytváří svůj vlastní neproniknutelný svět, jenž se liší od všech ostatních a vytváří nepřenositelnou zkušenost. (Katan 2004) Tento princip, známý jako Sapir-Whorfova teorie, byl později zpochybněn francouzským lingvistou G. Mouninem (1999:203), který ve své publikaci *Teoretické problémy překlada* prezentoval koncepci „jazykových univerzálií“. Jedná se o obsáhlou, ačkoli neabsolutní „masu společných rysů“, jež umožňuje přechod mezi dvěma libovolnými jazyky.

Ačkoli se oba přístupy již dnes považují ve své krajní podobě za překonané, některé myšlenky se nadále těší zájmu translatologů. Hatim a Mason například pracují s umírněnější verzí Sapir-Whorfovy teorie, když akceptují, že jazyk ovlivňuje naše vnímání reality, ačkoli ne jako nejdůležitější faktor. (Katan 2004)

Pro projevy „kulturního kontextu“ (použijeme-li terminologii Malinowského) se v češtině ustálilo označení „reálie“. *Akademický slovník cizích slov* je definuje následovně: „Věcné poznatky, údaje, informace charakteristické pro obraz určité doby, kulturní nebo zeměpisné prostředí, životní styl apod., zvláště poznatky o životě a kultuře určitého národa.“ (Buchtelová a Confortiová 1995:349) Podobný výklad najdeme i ve *Slovníku spisovné češtiny* a *Slovníku spisovného jazyka českého*.

Zatímco ve francouzských pracích se reálií stabilně označují jako „kulturní odkazy“ (références culturelles), v anglofonním prostředí terminologie kolísá. Reálie se pojímají jako blíže neurčená podmnožina „sociokulturních termínů“ (sociocultural terms), případně jako „kulturní odkazy“ (cultural reference), „kulturní specifika“ (cultural specifics), „prvky spojené s kulturou“ (culture-bound items) atd. J.-Fr. Aixelá konstatuje, že autoři studií na dané téma často spoléhají na jakousi kolektivní intuici a tento klíčový termín blíže nedefinují. Takovému přístupu Aixelá (1996:57) vyčítá především nedůslednost a staticnost, neboť vzbuzuje dojem, že reálie vytvářejí jakousi neměnnou skupinu termínů.

V anglofonních publikacích se objevuje i označení „reálie“ (realia). Sider Florin se ve vymezení reálií v hlavních bodech shoduje s výše zmíněnou definicí *Akademického slovníku*:

*Realia are words and combinations of words denoting objects and concepts characteristic of the way of life, the culture, the social and historical development of one nation and alien to another.*

(Florin 1993:123)

V této práci budeme pro větší přehlednost označovat výše prezentované termíny pojmem *reálie*.

### 2.2.2. Druhy reálií

Reálie představují abstraktní uskupení pojmů, jejichž kategorizace je nevyhnutelně subjektivní. Nicméně se domníváme, že je na místě zde uvést několik způsobů jejich členění, na kterých budeme ilustrovat rozpětí této kategorie.

Florin (1993) rozlišuje následující druhy reálií:

- etnografické – z prostředí každodenního života, práce, náboženství, mytologie a lidové kultury (sarong, iglú, svátek sv. Valentina)
- sociální a teritoriální – seskupující pojmy, jež vycházejí ze společenské a územní organizace daného společenství (kanton, agora, šerif)
- geografické – zeměpisné charakteristiky (polder, fjord, pusta)

Podle míry rozšíření rozděluje Florin reálie na mezinárodní, národní, regionální, mikroregionální a místní. Podle časové osy dále rozlišuje moderní a historické reálie.

B. Nedergardová-Larsenová (1993) vytvořila propracované třídění reálií na čtyři skupiny a čtrnáct podskupin. Ve stručnosti se jedná o tyto:

- zeměpis (zeměpis, meteorologie, biologie; kulturní geografie)
- historie (stavby; události; lidé)
- společnost (průmysl; organizace společnosti; politika; sociální podmínky; zvyky a životní styl)
- kultura (náboženství, vzdělání, média, kultura a koníčky)

Jak však upozorňuje Florin, žádná klasifikace nemá univerzální platnost, neboť reálie se dynamicky přesouvají mezi vrstvami jazyka (např. do odborné terminologie) i v rámci kultur.

### 3. Jazyk ve filmu

Film je multimediální formát obracející se k příjemci pomocí dvou kanálů, zvuku a obrazu. Kromě toho v sobě kombinuje několik kódů. Macurová a Mareš (1993) pracují s pěti kódy: pohyblivé obrazy, hudba, reálné a ireálné zvuky, verbální mluvený jazyk, verbální jazyk psaný. Jejich poměr se může lišit film od filmu. Do 20. let například v kinematografických dílech zcela chyběla verbální složka (němý film), která dnes u některých tvůrců (např. Woodyho Allena) naopak dominuje. (Remael 2010)

Filmy se ve většině případů snaží o uvěřitelné zobrazení reality. Jak píše Macurová a Mareš: „Znaková podoba filmu je závažně determinována vysokým stupněm ikoničnosti, podobnosti vůči označovanému jevu.“ (1993:69) K dosažení tohoto cíle využívají tvůrci specifické filmové prostředky, jež v principu reálné vidění světa pouze simulují. Mezi tyto prostředky patří např. aranžování a inscenování situací, umístění kamery, filmové triky, propojení záběrů a střih. (Štroblová 2009) Ve stejném duchu se ve filmu pracuje s jazykem: k vyvolání autenticity slouží filmová řeč, jež se vymyká pravidlům běžné komunikace.

V následující kapitole přiblížíme principy filmové řeči a roli, jakou v ní zastávají dialekty, sociolekty a reálie.

#### 3.1. Jazyk dialogu

Již jsme zmínili, že se filmová řeč, jež má nejčastěji podobu dialogu, snaží evokovat reálnou komunikaci. Navzdory tomu u postav nelze předpokládat autentický mluvený projev se všemi jeho charakteristikami: pauzami, hezitačními zvuky, redundancí, anakoluty. Pokud k tomu přece jen dojde, musíme to chápat jako tvůrčí záměr. (Kozloff 2000) Filmový dialog nemá povahu spontánní komunikace, nýbrž vychází z předem připraveného psaného textu, scénáře. Je tedy určitou hybridní formou mezi psaným a mluveným jazykem. (Pérez-González 2007) To ovšem neznamena, že by přímá řeč ve scénáři plně odpovídala výsledným dialogům filmu. A. Remaelová (2008) pracuje s konceptem „fyzického“ scénáře, jež vzniká před nebo i po realizaci filmu, a „virtuálního“ scénáře, který se shoduje s definitivní podobou díla.

Od reálné komunikace se filmový dialog liší především tím, že je určen třetí osobě, divákovi. Remaelová (2004) tuto podvojnost popisuje termíny převzatými od francouzského teoretika Fr. Vanoyeho. Filmová komunikace podle něj probíhá na rovině horizontální (mezi postavami) a na rovině vertikální (postavy k divákovi). I monolog tak má v podstatě charakter

dialogu postavy s publikem. Macurová a Mareš (1993) pro stejný koncept užívají označení primární a sekundární komunikace, přičemž za dominantní rovinu považují vždy komunikaci sekundární. Znamená to, že veškerý verbální kontakt mezi postavami se řídí především tím, co je třeba sdělit divákovi.

Jiří Levý se věnoval dialogu divadelnímu, jeho závěry jsou však dle našeho názoru relevantní i pro dialog filmový. Levý (1983) uvádí, že dialog, zvláštní druh mluvené řeči, se řídí třemi parametry: obecnou normou mluveného jazyka, adresáty dialogu a mluvčím. Tento výrok můžeme interpretovat tak, že funkčnost dialogu je trojí: jazyková, pragmatická a dramatická.

Levý dále zmiňuje dichotomii dialogu, jenž osciluje mezi hovorovým jazykem a stylizací. Podoba jazyka v dialogu je vymezena snahou o co největší realističnost a snahou o co nejefektivnější komunikaci s divákem, danou aktuální divadelní či filmovou normou. Preference vůči jednomu či druhému pólu může být ovlivněna žánrem, kulturou a filmovými konvencemi. (Pérez-González 2007)

Podle Remaelové (2006) se dialog na plátně řídí symetričností, resp. asymetričností, jež udává jeho dynamičnost. Mezi mluvčími totiž musí panovat do určité míry podobnost, která jim umožňuje komunikovat, a zároveň odlišnost, z níž pramení impulsy k diskuzi. Takovou odlišností může být například rozdílný sociální status, ale i zdánlivá banalita, jako je neinformovanost jednoho z účastníků o určitém jevu, problému, situaci. Zároveň s postavou na plátně se pak poučení dostává i divákovi. (Remael 2004)

Základní role dialogu spočívá v rozvinutí zápletky. (Remael 2004) Tomuto hledisku jsou podřízeny veškeré dílčí funkce dialogu. Remaelová (2004, 2008) zmiňuje tři:

1. strukturní dialog udržuje kohezi textu, zprostředkovává přechod mezi druhými dvěma funkcemi;
2. informativně-vyprávěcí dialog má především informativní hodnotu;
3. interakční dialog umožňuje popsat vývoj vztahů mezi postavami

S. Kozloffová (2000) klasifikuje funkce dialogu podle významu na klíčové a vedlejší.

Do první skupiny patří:

1. ukotvení příběhu a postav

- pomocí odkazování na místo děje a zdůrazňování jmen postav

V *Přepadení* režiséra J. Forda se seznámíme s místem děje a postavou Lucy Malloryové prostřednictvím úvodního dialogu mezi ní a dvojicí přátel:

A: Why, Lucy Mallory!

B: Nancy! How are you, Captain Whitney?  
C: Fine, thanks, Mrs. Mallory.  
A: Why, whatever are you doing in Arizona?  
B: I'm joining Richard in Lordsburg. He's there with his troops. [...]

## 2. zprostředkování logiky příběhu

- umožňuje divákovi pochopit východiska příběhu

Ve filmu *Vysoko v horách* z roku 1941 se postava jménem Pa představuje slovy: „Well, I'm going to Los Angeles. I lost my farm back home. But Velma's mother married again and she sort of invited us out.“

## 3. ztvárnění scén a posunutí děje

- zápletky se odhalují prostřednictvím dialogu

Ve filmu Romana Polaňského *Čínská čtvrť* (1974) musí hlavní ženská postava vysvětlit identitu mladé dívky, jež ji doprovází: „She is my daughter *and* my sister!“

## 4. charakterizace postav

- postavy může charakterizovat nejen to, co říkají, ale i způsob vyjadřování, výška hlasu a intonace, přízvuk nebo výběr slov

Ve filmu *Casablanca* se hlavní hrdina Rick z rozhovoru s majorem Strasserem dozví, že o něm SS shromažďuje informace. Při pohledu do své složky se naoko podívá: „Are my eyes really brown?“ Spíše než o barvě Rickových očí svědčí tato scéna o jeho odvaze a přezíravém přístupu k autoritám.

## 5. přiklonění se k realistickému zobrazení

- konvence realistického ztvárnění procházejí neustálým vývojem. To, co se jedné generaci zdá jako vrchol autentičnosti, může být pro druhou nevěrohodným patosem.

Ve filmu *E.T. - Mimosemšťan* S. Spielberga přebývá titulní hrdina u chlapce z kalifornské středostavovské rodiny. Ten mu předvádí plastové vojáčky, akvárium a plechovku Coca Coly.

## 6. vliv na divákovu pozornost a emoce

- dialog může sloužit k nasměrování pozornosti nebo zvýšení napětí.

Ve filmu *Vetřelec* R. Scotta napadne titulní nestvůra kapitána Dallase. Dallasův kolega kapitána z bezpečí varuje dramatickými výkřiky: „Oh God, it's moving right towards you! ... Move! Get out of there! Move, Dallas! Move, Dallas! Move Dallas! Get out!“



Vedlejší funkce dialogu se spíše než vývojem děje řídí estetickými, ideologickými a komerčními měřítky:

7. využití potenciálu jazyka

- v dialogu se může uplatňovat poetická funkce, ať se jedná o dialog původní nebo například převzatou báseň. Komunikaci postav lze také ozvláštnit jazykovými hříčkami, humorem a ironií.

Ve filmu *Připoutejte se, prosím* jsme svědky následující slovní hříčky:

- Can you fly this plane and land it?
- Surely you must be joking.
- I am serious. And don't call me Shirley.

8. vyjádření k tématu filmu/ autorský komentář/ alegorie

- tato funkce je nejčastějším a nejnadanějším terčem kritiků. Pro tvůrce znamená příležitost začlenit do filmu ideologické nebo politické názory, mravní ponaučení apod.

Ve filmu *Kramerová versus Kramer* pronáší Ted Kramer během soudního přelíčení ohledně svěření dětí do péče srdceryvnou řeč o právech otců.

9. příležitost pro herecké hvězdy

- zařazením výplňkového dialogu může režisér dát herci možnost, aby předvedl svůj dramatický či komický talent

Ve filmu *Mrs. Doubtfire – Táta v sukních* hlavní hrdina mimo jakoukoli souvislost se zápletkou předstírá, že pracuje jako dabér animovaných filmů. Imituje při tom desítku kreslených postaviček.

V praxi žádný dialog nemůže odpovídat přesně a výlučně jedné funkci. Ty se v dialogu mísí, tak aby co nejlépe odpovídaly potřebám filmu. (Kozloff 2000)

### 3.1.1. Dialekty a sociolekty v dialogu

Užití dialektu či sociolektu umožňuje divákovi zařadit postavu do určité skupiny, definované místně či sociálně. S tím se mohou pojít předsudky a stereotypy vyplývající z prestiže konkrétního jazykového útvaru či poloútvaru. (Wolfram 1997 ; Kozloff 2000) Dochází tak ke zkratkovitému a zároveň účinnému přiblížení postavy, zařazení do kontextu. Jak uvádí Levý

(1983:188): „Někdy je postava charakterizována celým komplexem sociálních i národních jazykových příznaků, který je produktem zvláštního historického vývoje a sociální struktury autorovy společnosti [...].“

Šíře těchto příznaků závisí na rozvrstvení jazyka promluvy a konotacích, jež vyvolávají. Čím hierarchizovanější je společnost, tím výraznější bude stratifikace jejího jazyka. Příklon k určitým jazykovým prostředkům se tak stává nositelem sociální nerovnosti. (Halliday a Webster 2003) Ve francouzštině takové zařazení na základě vyjadřování není výjimečné. Uveďme příklad pařížského dialektu. Výrazné sociální rozdíly, které se odrážely v jazyce ještě v 19. století, se dnes částečně setřely, „les Parisiens restent cependant très sensibles à ces formes de différenciation linguistique. Les films et les pièces de théâtre en sont la preuve évidente ; on retrouve, dans l'interprétation des acteurs, des facteurs qui marquent tel ou tel groupe social.“ (Mettas 1979:16)

O snaze charakterizovat mluvu celé jedné sociální entity svědčí souhrnná pojmenování těchto substandardních jazykových útvarů, jako je „langage des cités“, tedy jazyk předměstí. Toto prostředí se ostatně v poslední době stalo oblíbenou inspirací filmařů, kteří do něj od roku 1995 situovali děj zhruba dvaceti filmů. Jejich hrdinové mají často specifický způsob vyjadřování, vykazující výraznou verlanizaci (tj. převrácení pořadí slabik ve slově). (Fiévet a Podhorná-Polická) Aspekt jazyka jako prostředku pro jednoznačnou charakterizaci postavy a přiblížení jejího původu byl použit například ve filmech *La haine*, *Les ripoux*, *Sheitan* atd.

Vývoj češtiny probíhal jinak, což se projevuje i v její diferenciaci. Zatímco ve Francii se historicky ustálila vyšší vrstva, jež má vliv na podobu spisovného jazyka, v českém prostředí se nevytvořil tak pevný systém sociální hierarchie a prostředky z nižšího spektra jazykového kontinua tak nemají jednoznačně stigmatizující konotace. (Mathesius 1990) Použití např. obecné češtiny proto o sociálním původu postavy mnoho neprozrazuje.

Stejně jako sociolekty i dialekty umožňují ve filmovém dialogu charakterizaci postavy nebo prostředí. I zde se mohou uplatnit již zmíněné předsudky a zobecňování. J. Chloupek (1955) vnímá použití moravskoslezského nářečí ve vesnickém prostředí jako projev „konzervativního způsobu myšlení, lásky k tradici a lpění na zděděných [...] hodnotách.“ Snad postupné mizení českých nářečí pod vlivem obecné češtiny může za to, že nářečí zůstávají v současnosti mimo pozornost filmařů. Z poslední doby představuje světlou výjimku film *Želary* O. Trojana z roku 2000.

Již jsme konstatovali, že ve Francii přetrvávají místní dialekty ve výraznější míře než v České republice. Využívání nářečí v současné francouzské kinematografii se nám však nepodařilo ověřit. Jen pro ilustraci dodejme, že film D. Boona *Bienvenue chez les ch'tis*,

v němž hraje významnou roli severofrancouzský dialekt chtimi, přilákal ve Francii od roku 2008 více než dvacet milionů diváků a stal se zde druhým nejnavštěvovanějším filmem všech dob. (*Lumière - Base de données sur les entrées des films distribués en Europe*, [online])

Primární funkcí dialektů a sociolektů ve filmovém dialogu je tedy charakteristika postavy a přiblížení prostředí. Lze předpokládat, že tvůrce tímto způsobem také zdůrazňuje realistické ukotvení děje. S. Kozloffová (2000) uvádí, že projevy horizontální či vertikální stratifikace ve filmu znamenají i využití potenciálu jazyka – dialekt a sociolekt mohou být nositelem poetické funkce.

### **3.1.2. Reálie ve filmovém dialogu**

Film jako umělecké dílo je projevem určité kultury, jejíž konvence a hodnoty do jisté míry přebírá. Filmové pojetí reality jako důvěryhodného zdroje informací o společnosti a kultuře však není přijímáno jednoznačně. Někteří je považují za věrný odraz skutečnosti a vodítko pro chápání společnosti a lidského jednání, jako například indická politoložka a socioložka P. Chowdhryová, jež vyzdvihuje význam filmu pro poznání politických, společenských a kulturních dějin. S tím nesouhlasí řada dalších odborníků, podle kterých je film svébytné médium, které neodráží realitu, ale vystavuje pouze vlastní pojetí skutečnosti, jež se řídí specifickými normami a konvencemi. (Chapman 2003)

Mezi oběma těmito póly se názorově nachází filmový kritik a kulturolog J. Belton. Podle něj nepředkládá film přesnou kopii reality, ale pouze její interpretaci. Prostředí a sdělení v kinematografii nelze nekriticky přejímat, ale ani zcela zavrhnout jako výplod představivosti autorů. Belton konstatuje, že film se snaží být spíše v souladu s očekáváními diváků než se skutečností. (Chapman 2003)

Reálie jako projev kultury a společnosti tedy ve filmu vycházejí vstříc představám diváků. Tento aspekt je zvláště výrazný při zobrazování cizí kultury. V kresleném filmu *Aladin* studia Disney hned v první scéně filmu Arab sedící na velbloudu hlásá, že jeho vlast je barbarská a pokud se místním lidem znelíbíte, hned vám useknou ruku. (Leonardi 2008) Stejně jako v předchozí kapitole konstatujeme, že reálie mohou být v rukou tvůrců důkazem stereotypního nahlížení na svět.

Vrátíme-li se ke klasifikaci funkčnosti dialogu podle Kozloffové, reálie – jak je zřejmé již z názvu – napomáhají zvýšit realističnost prostředí, ať už objektivně, nebo pouze

z pohledu diváka. Dále slouží k ukotvení příběhu, jak je patrné z výše zmiňované písně z filmu *Aladin*.

## 4. Filmové titulky

Audiovizuální (multimediální) díla představují z překladatelského hlediska zvláštní oblast. Natolik zvláštní, že se někteří teoretikové ještě po roce 2000 přikláněli k názoru, že audiovizuální převod není překladem. Jedním z prvních je G.-M. Lyuken (1991:153–155), jenž pro své stanovisko uvedl čtyři komplementární důvody:

- 1) Předmětem převodu je pouze jedna složka díla, ostatní (obraz, zvuk, herecký projev, hlas) zůstávají neměnné.
- 2) Při převodu dochází k pozměnění sdělení. Text je původně určen jinému příjemci a jelikož k němu nelze přidat vysvětlení nebo poznámku pod čarou, je cílový divák nutně o část sdělení ochuzen.
- 3) Při převodu dochází ke zkrácení sdělení, což platí především pro titulkování.
- 4) Převod je výsledkem překladatelovy interpretace a redakce, což vyplývá z nutných úprav při zprostředkování všech druhů audiovizuálních děl.

Y. Gambier (2007) odmítá pojetí audiovizuálního převodu jako překladu z důvodů, jež Lyuken shrnul do bodu 4. Gambier navrhuje užívat výraz „transadaptace“, vyjadřující příslušnost k překladu i adaptaci.

Navzdory této argumentaci se v rámci této práce přikloníme k ostatním teoretikům (Gottlieb, de Lindová a Kay, Lyuken a Serbanová, Díaz Cintas atd.), kteří – nikoli bez výhrad – pojmají audiovizuální převod jako překlad.

Pro překlad audiovizuálního textu se nabízí několik metod, jež se v principu zakládají na dvou postupech: zachování původní mluvené formy nebo její převod do psané. (Díaz Cintas a Anderman 2009) Typickým příkladem první metody je dabing, pod druhou si nejčastěji představíme titulky. Tyto dvě techniky zaujímají ve výzkumu audiovizuálního překladu čelní místo. Ostatní způsoby, jako mluvený komentář (voiceover), operní titulky, simultánní tlumočení atd., zůstávají v pozadí. (Remael 2010)

Hegemonie titulkování a dabingu se projevovala i v neustávající diskuzi o vhodnější technice převodu. V posledních letech se v publikacích o tématu objevují smířlivější stanoviska (Díaz Cintas 2009), snad i proto, že vývoj nových formátů umožňuje kombinaci

obou druhů překladu. Základní rozdíly a hodnocení vhodnosti dabingu a titulkování shrnula ve své diplomové práci M. Čekalová (FFUK, 1998).

V České republice dominují v kinech titulkované verze, pokud není film zacílen na dětské publikum. (A. Danielis, panelová diskuze 28. dubna 2010) V posledních třech letech se podíl titulkovaných filmů v kinech držel okolo 65 % a podíl dabovaných filmů kolísal okolo 13 %. Data shrnuje následující tabulka:

	2008		2009		2010	
v češtině / slovenštině	51	26,1 %	52	22,3 %	38	18,4 %
dabing	23	11,8 %	33	14,2 %	29	14,1 %
titulky	121	62,1 %	146	62,7 %	137	66,5 %
dabing i titulky	0	0 %	0	0 %	2	1 %
jiné	0	0 %	2	0,9 %	0	0 %
celkem filmů	195	100 %	233	100 %	206	100 %

Tabulka byla vytvořena na základě dat z internetové stránky Unie filmových distributorů. První sloupec udává vždy absolutní počet filmů dané kategorie, druhý udává počet relativní. Vzhledem k omezenému vzorku pouhých tří let si neklademe za cíl demonstrovat vývoj překladatelských preferencí českých distributorů, pouze chceme názorně ilustrovat slova pana Danielise. Percentuální údaje byly zaokrouhleny, součet tedy nemusí dávat 100 %.

Plátna kin samozřejmě nejsou jediným místem pro zhlédnutí filmu. V případě televize bychom jistě nedošli ke stejnému poměru využití dabingu a titulků. Česká republika se v tomto ohledu jednoznačně zařazuje mezi tzv. dabovací země. (*Europeans and their languages* 2006) V ostatních oblastech se vytváření statistik jeví minimálně problematické. Trh je zaplaven edicemi a reedicemi levných filmů na DVD a mapovat audiovizuální díla dostupná na internetu by překračovalo rámec této práce. Z tohoto důvodu a i vzhledem k následující empirické části se zde zaměříme primárně na filmovou distribuci.

Tvůrce titulků nazýváme jednotně „překladatel“, ačkoli si uvědomujeme, že v praxi se na procesu výroby většinou podílí několik lidí různých profesí.

#### 4.1. Technické parametry titulků a proces výroby

Technická výroba titulků se skládá z několika fází, jejichž pořadí není ustálené. (Sánchez 2004) Během spottingu (umístění, zasazení, anglicky jinak timing, cueing, francouzsky

répérage) se na základě dialogů zaznamenají místa, kde se ve filmu objeví titulky. Začátek titulku se v editačním programu označuje jako Time In, konec jako Time Out. (Nagel 2009) Ačkoli dnes existují speciální programy, jež usnadňují proces spottingu, stále jde o důležitou a zároveň obtížnou etapu, neboť je při ní třeba brát v úvahu rytmus, syntax a logiku dialogu a vše reflektovat v délce titulků. Mluvená řeč bývá přirozeně rozdělena do menších úseků. Podaří-li se tyto úseky zohlednit ve spottingu, výsledné titulky získají na srozumitelnosti. (Ivarsson 1992)

Dalším faktorem při umísťování titulků je synchronizace s obrazem. Lyuken (1991) uvádí, že titulky by se na plátně měly objevit čtvrt vteřiny před tím, než začne dialog. Ivarsson (1992) doporučuje postup zcela opačný, a sice čtvrt sekundy počkat. Titulky by v každém případě měly být v souladu se střihem. Se změnou záběru očekávají diváci zobrazení nového titulku. Když se tak nestane, začínají znovu číst titulek původní. (Lavaur aj. 2008, Becquemont 1996) Stejný efekt nastává, pokud titulek zůstane na plátně příliš dlouho přes jeden záběr. Lyuken z vlastní zkušenosti doporučuje ponechání titulku ještě vteřinu až vteřinu a půl po skončení promluvy. Mezi jednotlivými titulky by také měly být menší pauzy.

Významnou roli v procesu výroby titulků hraje dialogová listina. Ta by teoreticky měla představovat hlavní podklad pro překlad. Ideálně by měla obsahovat záznam dialogů, buď tak, jak zazní ve filmu, nebo už po spottingu zkrácené a rozdělené do replik. V listině by dále měly být prezentovány poznámky a vysvětlivky problematičtějších jevů, jako jsou frazémy, slovní hříčky, dvojsmysly, sociokulturní odkazy, netypická vlastní jména apod. Díaz Cintas (2001) dokonce tvrdí, že pokud by byly splněny všechny tyto náležitosti, překladatel by teoreticky ani nemusel zhlédnout daný film. Bohužel kompletní dialogová listina se překladateli dostane do rukou jen výjimečně. Mezi nejčastější prohřešky patří chyby v pravopisu a neúplnost. (Díaz Cintas 2001; Sánchez 2004) Kromě samotného překladu je dalším krokem v titulkování filmů adaptace, tedy úprava a rozdělení (původního či již přeloženého) textu do titulků.

Pořadí jednotlivých fází se liší v závislosti na výrobci a zákazníkovi. D. Sánchezová (2004) uvádí čtyři možné varianty:

- 1) překlad – adaptace – spotting
- 2) překlad – spotting – adaptace
- 3) adaptace – spotting – překlad
- 4) překlad / adaptace – spotting

První eventualita může nastat tehdy, když klient dodá scénář, ale bez záznamu filmu. Titulky se tedy „předpřipraví“ a spotting proběhne až jako poslední. V druhém případě spotting předchází adaptaci. Ačkoli má tento postup své výhody (rychlejší umístění titulků), hrozí, že překladatel se příliš přizpůsobí rytmu výchozího jazyka. Třetí metoda se uplatňuje u titulkování do více jazyků. Překladatel dostane text už upravený a zkrácený, nebo eventuelně pouze rozdělený na repliky s instrukcemi ohledně maximálního počtu znaků. Nedostatky „univerzální“ adaptace a spottingu jsou nasnadě: titulky nezohledňují charakteristiky (syntax, rytmus) jednotlivých cílových jazyků. Nakonec zmiňme variantu, kdy má celý proces na starost jen jeden člověk. Překlad a adaptace splývají v jedno a spotting přichází jako poslední. D. Sánchezová však upozorňuje, že málokdo kompetentně obstará všechny fáze přípravy titulků sám.

Jak vypadá proces tvorby titulků v České republice naznačuje zkušenost paní Janovské, majitelky studia Linguafilm. (osobní rozhovor z 23. listopadu 2011) Linguafilm spolu se společností Filmprint dominuje v České republice v oblasti překladu titulků do kin. V první jmenované společnosti probíhá proces přípravy titulků většinou tak, jak je naznačeno v bodu 1. Filmy do studia přicházejí rozdělené na titulky, případně spotting probíhá až na místě. Druhou eventualitou je postup číslo 4, kdy české studio vyrobí titulky a pošle je do zahraničí, kde se nasazují. Nepříjemné na tomto postupu je podle paní Janovské to, že studio nemá vliv na konečnou podobu titulků. K této variantě se přistupuje v případě, že distributoři odmítají dodat s dialogovou listinou záznam filmu. Obava producentů z pirátů vede k tomu, že překladatelé musejí pracovat se stále horšími kopiemi filmů anebo zcela bez nich.

Paní Janovská nepopisuje své zkušenosti s dialogovými listinami stejně jako Díaz-Cintas (2001). Obecně se podle ní listiny ze západní Evropy vyznačují slušnou kvalitou, USA dokonce dodávají velmi pečlivě zpracované a okomentované zápisy dialogů s vysvětlivkami každé jen trochu obtížnější pasáže. Vyloženě špatné dialogové listiny přicházejí výjimečně a spíše z východní Evropy.

Film se skládá ze souslednosti obrazů, z nichž každý je tvořen šestnácti políčky. Jeden a půl obrazu (dvacet čtyři políček) odpovídá vteřině filmu a asi patnácti znakům v titulcích.

Typicky se titulek skládá ze dvou řádků, ale objevují se i jednořádkové a výjimečně i tří- až čtyřřádkové titulky. (Lavaur aj. 2008) Doba setrvání titulků na plátně je – jak jsme již zmínili – omezena. V této souvislosti většina autorů pro trvání titulků uvádí „pravidlo šesti vteřin“. Je-li titulek jednořádkový, minimální délka představuje čtyři vteřiny. (Gambier 1996)



Kromě časových omezení charakterizují titulkový formát i omezení prostorová. Jeden řádek obsahuje v průměru okolo třiceti znaků, ale to se může měnit v závislosti na médiu, studiu, zákazníkovi apod. Titulek tak může mít něco mezi dvaceti čtyřmi a třiceti sedmi znaky. (Gambier 1996) Při této formě překladu dochází k narušení původní vizuální podoby filmu. Z tohoto důvodu se testovalo umístění titulkového řádku nad nebo pod samotné plátno. Ukázalo se však, že pro diváka to znamená neustálý pohyb očí sem a tam (podobně jako u operních titulků) a celkový efekt je rušivější při umístění titulků do obrazu. (Ivarsson 1992)

Jako nevýhoda titulkování se často uvádí, že odvádí pozornost od děje na plátně. Hledání vyváženého poměru mezi množstvím informací a kondenzací sdělení vyvolává diskuze. A. Hajmohammadi (2004) vyzývá ke zkrácení titulků na minimum, aby diváci měli možnost sledovat film. Ivarsson naopak uvádí, že podle výzkumu 90 % lidí přečte oba řádky titulku za pouhé čtyři vteřiny a nabádá k zachování délky sdělení co nejbližší originálu. Ačkoli by rychlost a délka titulků měla být uzpůsobená průměrné rychlosti čtení, otázkou je, zda má vyzývání k jednotnému přístupu smysl. Důležitost obrazu se liší v závislosti na žánru, osobních preferencích apod. Na plátně se navíc titulky čtou snadněji než na obrazovce. (Ivarsson 1992) Podle filmové dramaturgyně A. Kareninové je vhodné brát v potaz i rychlost čtení cílového diváka. Jelikož ta závisí na individuálních čtecích návycích, doporučuje Kareninová zařazovat například do akčních filmů méně titulků než do pořadů pro náročnějšího diváka. (přednáška na FF UK v roce 2010)

## **4.2. Jazykové parametry titulků**

Povaha titulkového převodu vede některé teoretiky k jeho řazení do kategorie interlingválního překladu. Například podle Gottlieba (2005) v titulcích stejně jako ve filmu převládá verbální kód a znakový systém tedy zůstává neměnný. Tento názor nesdílejí Biaginiová (2010) a Assisová Rosová (2001), které titulkový překlad kvůli přechodu od mluveného kódu k psanému označují přívlastkem „intersémiotický“. V této práci se – odhlédneme-li od sporné terminologie – soustředíme zejména na titulkování v kontextu přechodu mezi dvěma jazyky. Necháme proto stranou titulky pro neslyšící.

I když jsme si audiovizuální převod definovali jako překlad, je třeba zdůraznit, že se jedná o poměrně specifickou kategorii. Gottlieb (2005) konstatuje, že úplné začlenění audiovizuálního překladu, potažmo titulkování, do translatologie bude nejprve vyžadovat novou definici některých zásadních termínů, jako je text, sdělení, originál, věrnost atd.

Již jsme zmínili, že titulkování provází změna kódu: mluvené sdělení se transformuje do psaného. Při tom přirozeně dochází ke ztrátě rysů typických pro mluvenou řeč, jako jsou pauzy, nadměrně rozvitá souvětí apod. Díaz Cintas aj. (2007) však uvádějí, že se nemusí jednat o ztrátu v pravém slova smyslu, neboť orální charakter dialogu je ve filmu motivován především funkčně a lze jej tedy nahradit jinými prostředky. Dialog se může svou formou více blížit psanému textu než běžnému hovoru. (Remael 2001) S tím souhlasí i de Lindová aj. (1999). Podle nich v titulcích dochází ke kompenzaci zvukových prvků dialogu. Navíc ne všechny z nich jsou nositeli významu.

Jazyková podoba filmových titulků do značné míry vyplývá z jejich technických vlastností, jimž jsme se věnovali v předchozí části. Z tohoto důvodu bývá překlad titulků označován přívlastkem „constrained“, tedy omezený. (Remael 2004, Hamaidia 2006) Z časových a prostorových důvodů se překladatel ve většině případů musí uchýlit k redukci původního dialogu. Podle Mayorala se jedná o 25 až 30 %, Remaelová uvádí 25 až 50 %. (Škrdllová 2004) Pro krácení nacházejí Díaz Cintas aj. (2007) tři důvody:

- 1) Porozumění mluvené řeči probíhá výrazně rychleji než u psané.
- 2) Divák musí mít možnost sledovat kromě titulků i děj na plátně.
- 3) Titulky by neměly být delší než dva řádky.

Čím rychleji postavy mluví a čím častěji se střídají záběry, tím více je třeba zkracovat. Zkrácení textu probíhá dvěma způsoby: vynecháním nebo zestručněním, přičemž častější a přístupnější je první metoda. (Becquemont 1996) Zatímco gramatické a lexikální prvky podléhají spíše kondenzaci, interakční mohou zcela vypadnout. Výjimkou ale není ani kombinace obou dvou postupů, tedy vypuštění prvku sdělení a reformulace zbytku. (Díaz Cintas aj. 2007)

Obecně se dá říci, že v titulcích dochází k zachování především informační hodnoty, a přednost se dává spíše větám obohacující kontext než větám, jež ho potvrzují. V důsledku to znamená, že převažuje referenční funkce nad funkcí faktickou a expresivní. (Becquemont 1996) Pravidla, jimiž se řídí redukce v titulcích, se pokusila nastínit O. Kovačičová. Překladatel se podle ní řídí zejména předpokládanými schopnostmi diváků pochopit sdělení i navzdory krácení:

Relying on the viewers' ability to apply adequate cognitive schemata or frames and to draw on either previous information in the story or their general knowledge of the world, the subtitler leaves out the

part of the message he/she considers the least relevant for understanding the message in question, [...] and eventually for the general understanding and reception of the story.

(Kovačič 1994:250 In de Linde aj. 1999:5)

Tuto „teorii relevance“ posuzují de Lindová aj. (1999) jako přínosnou, ačkoliv v ní důležité místo zastává překladatelovo subjektivní posouzení významu jednotlivých složek dialogu.

Kromě prvků nesoucích fatickou funkci, jako je oslovení nebo zdvořilostní fráze, podléhají často redukci i prostředky koheze, mezi něž patří anafora a katafora, substituce a elipsa, spojky nebo opakování (lexikální koheze). Pro diváka to představuje narušení soudržnosti i logiky textu a z ní plynoucí problémy s porozuměním. (de Linde aj. 1999)

Redukci verbálního sdělení obsaženého v titulcích vyvažují částečně ostatní složky filmu, jež překlad nemodifikuje. Jejich význam se ale nedá zobecňovat, neboť se liší v závislosti na typu textu, žánru apod. (Remael 2001) V konverzační komedii obraz nebude mít takovou důležitost jako v akčním filmu. Proto překladatel musí chápat filmovou řeč a její prostředky a dosáhnout symbiózy mezi funkčností obrazu a titulků. Vytvoření harmonie mezi titulky a obrazem je stejně důležité jako vytvoření harmonie mezi obrazem a dialogy v původním díle. (Lavaur aj. 2008)

Zvukový a obrazový kanál může překladateli ulehčit práci s krácením textu. V případě redundance dialogu a obrazu se ani při redukci v titulcích není třeba obávat, že by došlo ke snížení srozumitelnosti. Hlas, intonace, gesta, mimika, pohyb postav, hudba – to vše přispívá k výstavbě kontextu, jenž divákovi pomáhá interpretovat sdělení. A. Hajmohammadi (2004) to uvádí dokonce jako důvod, proč titulky redukovat na minimum. Navzdory těmto pozitivním aspektům není možné audiovizuální povahu filmu chápat jednoznačně jako zjednodušující faktor. Zmíňme dva ilustrativní případy. Překladatel by měl respektovat koherenci dialogu a obrazu. To představuje potenciálně svazující situaci, jež překladateli ne vždy umožňuje přistoupit k funkčnímu řešení. Pokud se například ve filmu objeví záběr na zbraň, musí to být zohledněno i v titulcích. (Chaume 2004) Překladatele to může uvrhnout do neřešitelné situace:

Ve filmu *Mikulášovy patálie* (2010) titulní postava popisuje neoblíbeného spolužáka jako šprta. Ve francouzštině použije slovo „cafard“, jehož primární význam je „brouk“. Následuje záběr na spolužáka v kostýmu brouka.

Za druhé, všechny výše zmíněné prvky nemusejí mít univerzální platnost. (Assis Rosa 2001, Lavaur aj. 2008, Tomaszewicz 2001) Pokývání hlavou znamená v západní kultuře souhlas,

v Japonsku však pravý opak. Klesavá intonace, jež může vyvolávat dojem monotónního vyprávění, ve finštině najde uplatnění i v zjišťujících otázkách. Překladatel by tedy měl vnímat všechny složky filmového sdělení a snažit se o jejich co nejvhodnější skloubení.

### 4.3. Recepce

Titulkování se vedle svých technických a jazykových zvláštností vymyká běžnému pojetí překladu i v otázce recepce. Překlad je typicky viděn jako „textovaná (komunikovaná) interpretace orientující jistým způsobem čtenářskou recepci textu“. (Macurová a Mareš 1993:52) V případě titulkování však „interpretace“ interaguje s originálem. Divák má přístup k výchozímu a cílovému textu současně, což mu dává příležitost ke srovnání, někdy kritickému. J. House tuto situaci nazývá „overt translation“, otevřený překlad, ve kterém nedochází k vytvoření druhého originálu. Podle Díaze Cintase aj. (2007:55) tento rys vypovídá o „zranitelnosti titulkování“. Překladatel by měl při přípravě titulků zvážit, nakolik bude jeho práce takovému srovnávání vystavena.

Pokud se ve filmu mluví jazykem rozšířeným v zemi distribuce, překlad nefunguje jako náhrada původního textu, ale stává se jeho doplňkem. (Gottlieb 2005) Pokud divák rozumí i jen části původního dialogu, očekává, že titulky mu zprostředkují její věrný převod. Z toho vyplývá nutnost zohledňovat v titulcích kromě tempa a rytmu i lexikum a syntax výchozího jazyka. Pokud se například ve filmu distribuovaném v Evropě ozve mezinárodně rozšířené slovo jako „paranoid“, je vhodné ho zachovat i v titulcích. (Díaz Cintas aj. 2007)

Během posledního desetiletí se oblast audiovizuálních médií překotně vyvíjela. S rozmachem internetu a digitalizace se filmy šíří snadněji než dříve a mění se i jejich recepce. Rozkvět zažívá i televizní průmysl. V původní patnáctce zemí EU vzrostl počet televizních stanic ze 47 roku 1989 na více než 1500 roku 2002, tedy o tisíce procent. (Gambier 2007) Skupina příjemců roste a přirozeně se diverzifikuje. Diváci si podle svých preferencí vybírají specializované kanály zaměřené na dokumenty, filmové novinky apod. a podle toho se formují i jejich očekávání. Gambier (2007) pro tento jev užívá označení „narrowcasting“, tedy vysílání pro užší skupinu.

Divákova očekávání se tvoří na základě jeho sociolingvistického a sociokulturního zařazení. Profilované skupiny jako děti, staří lidé či neslyšící mají na titulky různé nároky, vyplývající zčásti i z výše zmíněné rychlosti čtení. Svou roli hraje i způsob distribuce. Například návštěvníci kin bývají mladí a vzdělanější lidé, zatímco televizi sledují jak děti

učící se jazyk, tak i lidé v produktivním věku a nedoslýchaví důchodci. Vlastnosti a očekávání divácké skupiny se dají posuzovat i podle žánru filmu či pořadu nebo doby vysílání. (Gambier 2007)

Na základě charakteristik filmu a představ o cílovém divákovi si překladatel vědomě či nevědomě vybírá překladatelské strategie. Volba jazykového rejstříku, míra vulgarity, délka a frekvence titulků, domestikace a dokonce i cenzura dialogů představují prostředky, jak vyjít divákovi vstříc. Ideální titulek je takový, jenž u diváka nevyvolá silnou reakci a nestrhává na sebe pozornost. Jak píše Díaz Cintas aj. (2007:185) a potvrzují Lavaur aj. (2008): „The best subtitle is the one the viewer reads unknowingly.“ Pojetí překladu vychází většinou ze subjektivních představ a předsudků o cílovém publiku. (Gambier 2007)

I. Kovačičová se pokusila vytvořit metodologii pro hodnocení recepce titulků. Staví přitom na čtyřech aspektech: sociokulturním, názorovém (preference titulků versus preference dabingu), percepčním (vnímání titulků) a psychologicko-kognitivním (chápaní titulků). (Gambier 2007). Navzdory snahám Kovačičové, Gambiera a dalších o empiričtěji založený přístup představuje recepce titulků a audiovizuálního překladu obecně dosud neprobádané území. Zajímavý nástin vývoje prezentuje např. J.-Fr. Cornu (2011), podle něhož se dnes filmový překlad (minimálně ve francouzské distribuci) řídí stále více finančními zájmy než ohledy na diváka. Relevantní závěry však budeme moci vyvodit až po realizaci širšího výzkumu. (Gambier 2007)

## 5. Překlad dialektů, sociolektů a reálií v titulcích

### 5.1. Překlad dialektů a sociolektů

Ve druhé kapitole jsme narazili na to, že filmová řeč působí jako jeden z prostředků realistického ukotvení díla. Ve snaze o dosažení co největší autentičnosti využívají tvůrci více či méně stylizovaný jazyk prostředí, jež zobrazují. Do této kategorie spadá i užití sociolektů a dialektů. Jak se s těmito útvary vyrovnávají titulky?

Překlad sociolektů v titulcích představuje zajímavý a zároveň problematický bod. Důvodů je pro to několik. Zaprvé jazyková situace ve výchozí a cílové kultuře se s nejvyšší pravděpodobností nebude shodovat ve všech historických, geografických, sociokulturních a situačních aspektech. (Assis Rosa 2001) Anglické místní dialekty s sebou například nesou silnou sociální konotaci. Použije-li postava dialekt cockney, britský divák si domyslí, že se jedná o Londýňana z chudých poměrů. Hledání identického jazykového útvaru v češtině by bylo nutně odsouzeno k nezdaru. Nahrazení jednoho dialektu či sociolektu jeho cizojazyčným protějškem proto nepřichází v úvahu. Překladatel stojí před dilematem, zdali se zobrazení příznakového jazyka docela vzdá nebo se jej pokusí naznačit pomocí jiných prostředků cílového jazyka.

Při rozhodování, zda dialekt či sociolekt zohlednit v titulcích, je třeba především posoudit jeho funkci ve filmu. V jaké míře se nestandardní jazyk objevuje? Charakterizuje prostředí filmu, nebo pouze jednu postavu? Vyskytuje se důsledně v celém snímku, nebo jen v některých scénách? Pokud jazyková odchylka slouží k vyčlenění jedné z postav, měla by rozhodně zůstat zachována. (Díaz Cintas aj. 2007) Přitom je třeba brát v úvahu komplementaritu takovéto charakteristiky v rámci filmu. V případě, že informaci o postavě nebo prostředí přináší paralelně i jiný prvek média (obraz, herecké podání apod.), nezávisí divákovo porozumění pouze na titulcích.

K přiblížení některého z aspektů filmu neslouží pouze jazykový útvar sám o sobě (jakožto denotát), ale i jeho konotace. Lorin Card (1998:9) k tomu poznamenává: „C'est dans les unités connotatives que réside une bonne partie de l'information supplémentaire et à cause de leur existence on ne peut pas les négliger dans la traduction du dialogue original en sous-titres.“ Zdrojem konotací v dialogu bývá rovina intonační, lexikální i syntaktická (v češtině bychom přidali i rovinu morfologickou). Pro správné pochopení výchozího textu je nezbytné vnímat konotační aspekt dialektu či sociolektu. To podle Díaze

Cintase aj. (2007) může komplikovat často špatná nebo nedostatečná dialogová listina, jež málokdy obsahuje vysvětlení náročných pasáží (viz předchozí kapitola).

Nagelová (2009:74) uvádí příklad z blíže neurčeného filmu: V Severním Irsku mladá žena, jejíž muž je ve vězení, navštíví přítele. Svěřuje mu, že ji manžel zapřísahal, aby nevstoupila do organizace IRA. Rodilý mluvčí angličtiny okamžitě pochopí, že je žena Angličanka. Ve filmu to však přímo zazní až o dvacet minut později. V takovém případě doporučuje Nagelová pro lepší orientaci diváka vložit do dialogu vysvětlující repliku („Ty jako Angličanka...“).

Dialekt a sociolekt tedy není možné opominout v případě, že představuje významotvorný prvek. Stěží si lze představit titulky k filmu *My fair lady*, které by nezohlednily různost jazykových vrstev. Pokud by mluva Elizy Doolitlové neprošla v titulcích stejným vývojem jako v originálu, ztratil by celý film pointu. Málokdy ale bývá rozhodování tak jednoznačné. Navíc při překladu vyvstává další problém, problém mluvenosti.

Titulkování obecně charakterizuje změna kódu z mluveného na psaný. Při převodu dialektů a sociolektů získává tento aspekt nový rozměr, neboť většina z těchto útvarů je pevně spjata s mluveným jazykem a nemusí disponovat ani ustálenou psanou formou. Jak se dá předpokládat, že skupiny sociolektů způsobuje nejmenší obtíže převod knižního a neutrálního jazyka. Díaz Cintas aj. (2007) navrhuje v tomto případě knižnost originálu jen naznačit. Jedná-li se o například o historické drama, divák si díky kostýmům a prostředí domyslí, že řeč postav nekopíruje současný stav.

U převodu nářečí a nižších útvarů ze spektra sociolektů vyvstávají problémy s jejich zachycením v psané formě. Ivarsson a Carrollová (1998) doporučují překladatelům zachovat v titulcích stylistické nasazení originálu. Hned nato však podotýkají, že jazyk překladu by měl být gramaticky správný. Nabádají vlastně k opravování „chyb“ v dialogu. Do určité míry může být tento postup vhodný, těžko se ale vymezuje, do jaké míry dochází ke stírání charakteristik postavy. (Díaz Cintas aj. 2007)

Assisová Rosová (2001:2016) uvádí, že v Portugalsku přílišná snaha o spisovnost vedla k tomu, že postavy na plátně „mluví jako kniha“. Nachází pro to několik důvodů:

- 1) V titulcích je zohledněna především referenční funkce na úkor expresivní a fatické funkce.
- 2) Obsah má přednost před interakčními prvky.
- 3) Komunikativní signály dostávají více prostoru než informativní signály.

- 4) Titulky se zaměřují na jazykový aspekt promluvy a zanedbávají její suprasegmentální rovinu (intonaci, rytmus apod.)
- 5) Dochází k potlačení opakování, váhání, reformulací, vulgarismů, elips, citoslovcí, nedokončených vět, oslovení atd.
- 6) Zdůrazňuje se význam slova v textu na úkor kontextu; expresivní mluvní akt se omezuje na asertivní.
- 7) K překladu nestandardního jazyka se užívá standardní roviny.

Tyto postupy posunují titulky výrazně k prostředkům neutrálního jazyka. Fonetické, morfologické a syntaktické rysy nižších jazykových útvarů jsou podle Assisové Rosové v překladu opomenuty nebo lexikalizovány. Nestandardní slovní zásoba obvykle podléhá nivelizaci. Lambert v této souvislosti hovoří o „style zéro“. (Hatim a Mason 1997:79) Tento přístup může vycházet z úcty ke spisovné (prestižní) vrstvě jazyka. Důvodem může být i vnímání kinematografie a televize jako konzumního umění. Používání nespisovného až vulgárního jazyka by jejich špatný obraz jenom potvrdilo. (Assis Rosa 2001) Někteří překladatelé si také uvědomují, že jejich titulky budou sloužit k vzdělávacím účelům. (Díaz Cintas aj. 2007) Stejně jako Assisová Rosová (2001) i Díaz Cintas aj. (2007) a Biaginiová (2010) uvádějí, že při překladu titulků se více hledí na obsah dialogů než na jejich interakční a emoční funkci. S tím se shoduje i postřeh I. Vanderscheldenové (2000:376):

„[...] les éléments expressifs et l'interaction de la langue, ainsi que les caractéristiques sociolinguistiques des personnages, sont les premières cibles des tendances concisantes et normalisantes du sous-titrage. Les variations régionales, les accents, les connotations sociales et culturelles sous-jacentes, ainsi que les niveaux de langues ont tendance à trouver une place aléatoire dans les sous-titres.“

Ramosová Pintová (2006), Hatim a Mason (1997) a Muday (2006) potvrzují výše zmíněné tendence ke standardizaci v titulcích. Podle Ramosové Pintové běžně dochází k posouvání atypických jazykových prostředků směrem ke standardu za účelem neutralizace, „normalizace“. K zachování původní jazykové roviny včetně vulgarismů dochází jen v nemnohých případech, často na soukromých televizních stanicích.

Po nástinu současného stavu se na překlad dialektů a sociolektů podíváme z preskriptivního hlediska translatologů. Gambier a Lautenbacher (2010:15) považují za nejdůležitější, aby mezi titulky a originálem panovala jakási symbióza, jež by umožnila divákovi nerušené



vnímání filmu. „Les sous-titres sont une réussite tant qu’ils donnent accès à l’univers fictif.“ Zvláštní jazykové vrstvy proto stačí jen naznačit, tak aby harmonicky zapadaly do celku. Podobný „neutrální“ přístup vyznává Díaz aj. (2007).

Zastánci standardizace (Assis Rosa 2001, Vanderschelden 2000) svůj postoj odůvodňují snahou o co největší srozumitelnost a čitelnost titulků. Kromě toho hrozí riziko, že nestandardní psaný jazyk bude nadměrně upoutávat pozornost diváků. (Díaz Cintas aj. 2007) Vanderscheldenová (2000) a Nagelová (2009) vyjadřují obavu, že důsledný přepis dialektů a sociolektů by mohl být vnímán jako pravopisné chyby. Vanderscheldenová navíc soudí, že úkolem titulků není zprostředkovávat charakteristiku postavy, ale předávat informace. Zkratkovitost titulků tedy zjevně nevnímá jako nedostatek. Mluvenost nemá podle ní jen verbální povahu a kompenzují ji tedy ostatní složky filmu. Podobně na problematiku nahlíží i Nagelová. Prvky dialektu a sociolektu je z jejího pohledu možné naznačit, ale příslušnost k určitému prostředí ve filmu vyplývá z kontextu.

Překladatelka a dramaturgyně filmových titulků Anna Kareninová doporučuje upřednostňovat v titulcích o stupeň neutrálnější jazyk, než je v originálním dialogu.<sup>1</sup> Divák postavu vidí a slyší její dikci, z čehož si může domyslet i formální stránku vyjadřování. Pokud je hovorovost důležitým prvkem filmu, dává Kareninová přednost jejímu lexikálnímu vyjádření. Morfologické změny pravopisu (nespisovné koncovky, protetické „v“) totiž na sebe poutají pozornost a zpomalují četbu. V praxi se potom takové titulky musejí nechávat na plátně delší dobu a ostatní části promluvy se proporcčně ještě více redukuje. Uplatňuje-li se ve filmu archaický či archaizující jazyk, považuje Kareninová za vhodné převést ho v titulcích pomocí rytmu věty, slovosledu a výběru slov (např. „jítro“ místo „ráno“). Lépe je se vyhnout morfologické kompenzaci v podobě infinitivů na –ti. (z přednášky A. Kareninové na ÚTRL FF UK roku 2010)

O českém prostředí píše i M. Pošta v nové publikaci *Titulkujeme profesionálně* (2011). Podle něj se u nás od titulků očekává, že budou odrážet zvláštnosti jazyka originálu, ale zároveň respektovat pravidla psaného textu. Pro vyjádření nespisovnosti přistupují překladatelé často k obecné češtině, k jejímuž použití má Pošta výhrady. Stejně jako Kareninová soudí, že nestandardní pravopis na sebe strhává pozornost diváků, a upozorňuje také na to, že obecná čeština nepředstavuje nespisovnou variantu na celém území ČR.

---

<sup>1</sup> Vzhledem k postavení A. Kareninové v prostředí českého titulkování by se její postoj dal považovat za základ určité normy.

Ramosová Pintová (2006) se domnívá, že míra zachování nestandardní řeči by se měla vyvozovat z kontextu. Překladatel by se měl řídit estetickými, narativními, tematickými a stylistickými měřítky a brát také v úvahu to, jak se na nespisovnost pohlíží v cílové kultuře. Podle Biaginiové (2010) by měly titulky vyvolávat v divákovi stejné reakce jako originál. Z tohoto důvodu navrhuje převzít do podoby titulků co nejvíce z mluvenosti původního dialogu, včetně přihlídnutí k jeho prozódii.

Nejsmířlivější přístup dle našeho názoru zastávají Hatim s Masonem (1997) a Pettitová (2009). Ti tvrdí, že v titulcích nelze z výchozí promluvy zachovat vše a ostatně přenesení co nejvíce ze složek originálu by ani nemělo být překladatelovým záměrem. Díky kompenzaci pomocí ostatních filmových složek nemusí dojít k ochuzení sdělení.

Po tomto stručném shrnutí nelze než souhlasit s Ch. J. Taylorem (2006:51), podle něhož se o převodu sociolektů a dialektů v titulcích vášnivě debatuje již mnoho let, aniž by se translatologům podařilo dojít ke konsensu. Toho lze těžko docílit, neboť i filmy jsou velice různorodé a vyžadují každý svůj přístup.

## **5.2.Překlad reálií**

Reálie, aneb vnějazykové kulturní odkazy, se často považují za důkaz obtížnosti až nemožnosti překladu. Jedná se o prvky pevně spojené s výchozím prostředím, jejichž přenesení do cílové kultury vyžaduje zvláštní obezřetnost. Vinay a Dalbernet si uvědomují vnějazykovou dimenzi v překladu, když uvádějí:

„La stylistique comparée [...] s'appuie aussi sur deux conceptions particulières de la vie qui informent [les] langues ou en découlent par voie de conséquence : deux cultures, deux littératures, deux histoires et deux géographies.“

(Vinay a Dalbernet 1977:20 In Nedergaard-Larsen 1993:210)

Při vzniku filmu vycházejí jeho tvůrci z určitého sociokulturního kontextu, jenž se skládá ze systému kódů: zvyků, způsobů chování, sociálních vztahů, estetických, jazykových, pravopisných a literárních norem apod. Textová a kontextová složka filmu jsou tak pevně propojeny. Při distribuci do zahraničí dojde k narušení tohoto vztahu. Úkolem překladatele je dosáhnout toho, aby změna prostředí neměla vliv na porozumění filmu. (Tomaszkiewicz 2001)

Obtížnost překladu reálií tedy vyplývá z jejich ukotvenosti ve výchozí kultuře. Ve většině případů reálie nezastávají v cílovém prostředí stejnou pozici, a proto se překladu budou „vzpírat“. (Ramière 2006) Někdy se překladatel musí potýkat nejen s absencí vhodného termínu v cílové kultuře, ale i s absencí samotného konceptu. Avšak i pokud v obou kulturách existuje pro určitý jev stejné pojmenování, nezaručuje to snadnost překladu. A. Jäckelová (2001) uvádí, že když šel do amerických kin francouzský film *La Haine*, z titulků zcela vymizela narážka na taktéž americký seriál *McGyver*. Distributor si totiž uvědomoval, že seriál je v USA vnímán zcela jinak než ve Francii.

Reálie kromě explicitního významu nesou i význam implicitní, často neméně důležitý. Překladatel by si měl uvědomovat asociace, které se s daným kulturním odkazem pojí, a zohlednit je ve výsledném převodu. To může představovat problém, neboť některé implicitní významy nemusejí být univerzálně chápány ani v rámci jedné kultury. (Nedergaard-Larsen 1993) Jako vodítko by měla sloužit dobrá dialogová listina, jež – jak jsme již uvedli – zdaleka není pravidlem. (Díaz Cintas 2001)

Problémy s porozuměním nelze v titulech na rozdíl od knižně publikovaného textu vyřešit vysvětlující poznámkou pod čarou. Překladatel však může učinit reálií stravitelnější pomocí explicitace. I v tomto případě hraje roli svébytný formát titulků. Vzhledem k prostorovým a časovým omezením se explicitace všech významů reálie stává nemožnou. Překladatel by se proto měl zaměřit na význam, jenž je v dané situaci primární. (Nagel 2009) Lyuken (1991:157) cituje příklad anglického sousloví „public school“. To může být přeloženo různými způsoby podle toho, která konotace dominuje: „soukromá škola“ (finančně náročná), „prestižní škola“ (nabízející kvalitní vzdělání), „internát“ (zařízení, kde studenti tráví všechnen čas), „chlapecká škola“ (bez možnosti kontaktu s dívkami) apod.

Kromě jazykového kontextu dostává ve filmu prostor i kontext zvukový a obrazový. Zatímco verbální složka doznává změn, ostatní zůstávají v původní podobě. Gottlieb (2004) proto označuje titulkování za principiálně exotizující překlad, kde je divák neustále konfrontován s vědomím, že nesleduje čistě originál. Nedergaardová-Larsenová (1993) tento jev označuje jako efekt zpětné vazby („feed-back effect“). V jeho důsledku se překladatel někdy musí vzdát jinak vhodného řešení; v případě intersémiotické redundance se práce naopak usnadňuje.

Ačkoli výslednou podobu překladu zčásti diktuje jeho titulkový formát, nezabývá to překladatele nutností rozhodovat se jak moc přiblížit kulturní narážky filmu divákům. Pádně to ilustruje výrok Gambiera: „For any translator, a crucial question will always be: Should I bring the source culture to my audience, or vice versa?“ Překladatel se neustále pohybuje na

ose exotizace – domestikace, tedy určitém kontinuu strategií, jež jdou od zachování původní reálie až po její nahrazení. A. Ramièrová (2006: 156) ji naznačila v následujícím schématu:

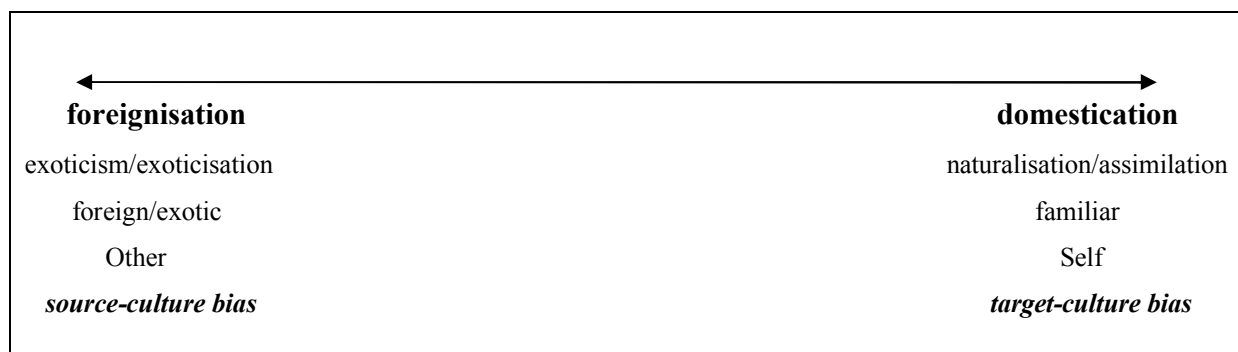


Schéma ilustruje také hojnost názvosloví pro tuto oblast. V této práci se nicméně přikláníme k terminologii Venutiho, tedy pólům exotizace a domestikace.

Výběr překladatelské strategie není otázkou jedné volby. Jedná se spíše o sumu dílčích rozhodnutí prolínajících se celým procesem převodu. J. Pedersen označuje reálie jako jeden z „krizových bodů“, neboť překladatel si musí svou metodu neustále vědomě a aktivně volit. O jaké faktory by se měl opírat?

Pedersen (2005:10-15) na základě svého výzkumu překladu reálií identifikoval několik rozhodujících činitelů. Odmyslíme-li si ty z nich, jež vyplývají ze samotných principů titulkování (intersémiotická a interlingvální redundance, časová a prostorová omezení), dostaneme následující:

- a) transkulturalita
  - překladatel by měl posoudit, nakolik je reálie známá v cílové kultuře
- b) vnětextovost
  - vyjadřuje vztah reálie k ostatním textům. Vyskytuje-li se reálie pouze v daném filmu (seriálu, pořadu), je svou povahou „vnitrotextová“. Tato kategorie svou nezapojeností do širšího kontextu nepůsobí při překladu větší problémy.
- c) důležitost reálie ve filmu
  - u klíčových, a tedy viditelných reálií nemá překladatel takovou volnost jako u těch okrajových
- d) paratextové aspekty
  - i. otázky vyplývající ze skoposu
    - titulkovací normy, přání klienta, vnitřní pravidla titulkovací společnosti, žánr filmu

ii. cílové publikum

- věk, předpokládané znalosti o tématu filmu

iii. konkrétní uvedení

- kdy bude film vysílán? na jakém programu?

iv. pragmatické ohledy

- kolik času bylo na překlad vyhrazeno? jak byli překladatelé placeni?

Otázkou transkulturality se zabývají i další autoři. Florin (1993) se zabývá vztahem reálie k výchozí kultuře. Pokud se jedná o reálii z jiného prostředí, musí být vysvětlena i původnímu divákovi. Překladatel s ní tedy může zacházet stejně jako tvůrci filmu. Di Giovanniová (2003) to potvrzuje konstatováním, že v americkém filmu *Aladin* se převod arabských reálií obešel bez problémů; větší překážkou bylo zprostředkování prvků americké kultury.

Blížkost jednotlivých kultur se může odvíjet od historických vlivů nebo zeměpisné polohy. V rámci Evropy a Severní Ameriky lze například předpokládat stmelující příslušnost k západní kultuře. Americké filmy se navíc staly minimálně v distribuci do kin natolik dominantními, že se i americké reálie dostávají stále více do povědomí diváků. (Ripoll 2005) Tato podobnost ale platí vždy jen do určité míry, jak je patrné z příkladu seriálu *McGyver*. Obecně se ale dá říci, že pokud diváci znají výchozí kulturu, jsou spíše schopni přijmout exotizační titulky. Schopnost a ochota diváka přijmout cizí kulturu se nicméně často podceňuje. (Ramière 2006)

Podle Taylora (2000) a Pettitové (2009) může být vnímání filmu zčásti dané kulturně. Překladatel proto musí velmi dobře znát cílové publikum. Interakce mezi překladatelem a divákem existuje ale i v opačném směru. Divák interpretuje film pomocí svých předchozích znalostí a předsudků a na jeho základě si vytváří nové. Strategiemi, jež překladatel – vědomě či bezděčně – volí, může posílit či zdůraznit stereotypy, kulturní odlišnosti nebo dokonce způsobit nedorozumění, a tím pádem ovlivnit přijetí filmu v cizině. (Santamaria 2001, Ramière 2006) Jak poznamenal L. Venuti (1998: 67 In Ramière 2006:153): „Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures.“

Stejně jako se různé faktory ovlivňující výběr překladatelské strategie, liší se i názory na jejich vymezení. Na ose exotizace – domestikace se podle několika autorů může nacházet šest až osm metod převodu reálií. Pro studie v této oblasti je typické, že každý autor z důvodů nejasné a neustálené terminologie a definic zavede pro popis postupů svůj vlastní systém, a tím jen dál zvyšuje celkovou nepřehlednost. (Ramière 2006)

Pro potřeby této práce jsme se rozhodli shrnout postoje čtyř translatologů, kteří se zabývají přímo problematikou překladu reálií v titulcích. Jejich terminologii uvádíme v následující tabulce, jež byla zčásti převzata od H. Gottlieba (2009:31).

	Nedergaardová- Larsenová 1993	Tomaszkiewiczová 2001	Pedersen 2003	Gottlieb 2009
Maximální exotizace	Identity	Transfert direct	Non-translation	Retention
			Explicitation	
Exotizace	Imitation	Allusion au déjà connu	Literal translation	Literal translation
	Direct translation			
Domestikace	Explicitation	Périphrase définitionnelle	Generalisation	Specification
				Generalisation
	Paraphrase	Equivalence	Cultural substitution	Substitution
	Situational adaptation	Adaptation		
	Cultural adaptation	Substitution par la référence énonciative		
Maximální domestikace	Omission	Omission	Omission	Omission

Stejně jako samotný způsob přístupu k reáliím vyjadřuje i tato tabulka subjektivní postoj autora. Dělení do jednotlivých podskupin by mohlo být zpochybněno, stejně jako zařazení metody vynechání do sféry maximální domestikace. Podle Ramièrové (2006) se jedná spíše o prostředek neutralizace, který text nepřibližuje ani k výchozí, ani k cílové kultuře. Stejně tak explicitaci můžeme vnímat na pomezí obou kategorií. Nechceme zde však hodnotit případnost té které taxonomie. Shrňme pouze jmenované strategie podle podskupin, do nichž byly zařazeny.

Nejvěrnější výchozí kultuře, a tedy nejvíce exotizující je zachování reálie v původní formě. Nepřeložený výraz na sebe strhává pozornost a překladatel by měl také zvážit, zda

jeho použitím nenarušuje porozumění. Metoda zachování reálií (identity, retention, transfert direct) se často uplatňuje v případě vlastních jmen. Nedergaardová-Larsenová (1993:226) uvádí jako další příklad použití originálního názvu francouzské instituce „Assemblée nationale“.

Dále od pólu maximální exotizace se nachází strategie překladu reálie se zachováním formy výchozího jazyka, někdy označovaná jako kalk. (Díaz Cintas aj. 2007) Touto metodou (imitation, literal/direct translation) docílí překladatel dokreslení místního koloritu, aniž by od diváka vyžadoval zvláštní soustředění na porozumění. Jako příklad Nedergaardová-Larsenová (1993:226) udává převod „Assemblée nationale“ do angličtiny jako „National Assembly“.

Mezi domestikující prostředky se řadí vysvětlující a adaptační postupy (explicitation, paraphrase, adaptation, substitution atd.). Překladatel jejich prostřednictvím usnadňuje divákovi recepci filmu, zároveň se tím však vzdaluje originálu a stírá jeho odlišnosti. Explicitací se z „Assemblée Nationale“ stává „the French Parliament“, adaptací „Parliament“. (Nedergaard-Larsen 1993:226)

K vynechání (omission) může dojít v případě, že složitou reálii nelze na omezeném prostoru vysvětlit a zároveň není nezbytná pro děj ani pro charakteristiku postav. Vynechání se negativně projeví na vykreslení prostředí. Tomaszkiwiczová (2001:239) tento postup ilustruje následujícím úryvkem:

Kawiarnia "Maskota", **ulica Chimery**. Co  
to jest?

- Café "Mascotte"...qu'est-ce que  
c'est ?

Pedersen (2005) na základě výzkumu konstatuje, že u překladatelů titulků se dá v rámci jednoho filmu jen obtížně vysledovat jednotná strategie. Většinou se rozhodují *ad hoc* podle kontextu. Při analýze překladu reálií v titulcích je tedy vždy třeba vzít do úvahy, co se v konkrétním okamžiku děje na plátně. Potenciální ztráta způsobená exotizací či domestikací verbálního sdělení může být vyvážena zvukovým a obrazovým doprovodem.

## 6. Analýza titulků

### 6.1. Zaměření empirické části – výběr tématu a materiálu

Empirická část bude spočívat v analýze překladu sociokulturních jevů na materiálu filmů *Entre les murs* a *Un prophète*. Oproti teoretickým kapitolám se v této etapě soustředíme na úžeji definovanou oblast příznakového jazyka. Vzhledem k hojnému využívání prostředků z nižších sfér sociolektů v současném francouzském filmu jsme se rozhodli zaměřit na analýzu právě této oblasti a rozšířit ji o rozbor překladu reálií.

Jako materiál pro analýzu jsme mezi francouzskými filmy s titulky zvolili již zmiňované *Entre les murs* a *Un prophète*. V tomto výběru nás utvrdilo několik faktorů: zaprvé oba filmy pojednávají o skupině lidí mimo většinovou společnost (žáci z chudší čtvrti a vězni). Proto předpokládáme, že jazyk protagonistů bude ze sociokulturního hlediska zajímavý. Druhý důvod spočívá v aktuálnosti filmů: ani jeden z nich není starší než čtyři roky. Dá se proto očekávat, že použitý jazyk se bude i ve své stylizaci blížit současnému stavu. Díky zakotvení v soudobé francouzské společnosti, jakkoli heterogenní, považujeme vybrané filmy i za příhodný zdroj reálií.

### 6.2. Entre les murs

#### 6.2.1. Představení filmu

Film *Entre les murs* vznikl v roce 2008 jako adaptace románu Françoise Bégaudeaua. Bégaudeau se výraznou měrou podílel i na vzniku filmu: spolupracoval na scénáři a zahrál si hlavní roli učitele Françoise.

Film sleduje život jedné třídy francouzské „collège“ odpovídající našemu druhému stupni základní školy. V rámci jednoho školního roku jsme svědky každodenního života žáků a učitelů, včetně drobných nedorozumění, sporů a potyček. Ze třídního kolektivu se vydělují především tři individuality: kamarádky Khoumba a Esmeralda, jež si od třídního nenechají nic líbit, a problémový žák Suleymane, jehož vyloučením film graduje. Bégaudeau s režisérem Laurentem Cantetem se jinak nesnaží vystavit dramatický příběh s jasnou strukturou, spíše se soustředí na zprostředkování atmosféry ve třídě.



Film ve Francii rozvířil debatu o úrovni vzdělání a stal se i oblíbeným dílem kritiků, kteří vyzdvihovali především jeho autentičnost. Na festivalu v Cannes bylo dílo oceněno Zlatou palmou, kromě toho získalo pět nominací a jednu sošku francouzské výroční filmové ceny César. Americká filmová akademie jej zařadila mezi pět nejlepších zahraničních filmů roku. (IMDb, [online])

V České republice měl film *Entre les murs* premiéru v listopadu roku 2008 pod názvem *Mezi zdi*. Od té doby ho u nás zhlédlo něco přes 14 tisíc diváků (oproti více než půldruhému milionu ve Francii; *Lumière - Base de données sur les entrées des films distribués en Europe*, [online]).

### 6.2.2. Jazyk filmu

Nejprve musíme poznamenat, že film *Entre les murs* spoléhá ve velké míře na dialogy; němé scény zde prakticky nenajdeme. Mluvní situace probíhají na třech úrovních – žáci s učitelem/učiteli, učitelé mezi sebou a žáci mezi sebou. Každou z nich charakterizuje trochu jiný jazyk. Komunikace učitele (nejčastěji Françoise) s žáky se vyznačuje většinou úspěšnou snahou o spisovnost ze strany vyučujícího a vytrvalou, leč méně úspěšnou snahou o totéž ze strany žáků. François se logicky z pozice učitele francouzštiny pokouší své svěcence opravovat a motivovat ke správnému užívání jazyka. Ve společnosti kolegů už se François nesnaží působit jako vzor a častěji sklouzává k „langage familier“. Tato rovina jazyka, přecházející pravidelně k vulgaritě, se dá vypořádat i v mluvě žáků. Přítomnost učitele neznamena v komunikaci mezi žáky výraznou změnu. Ani před ním se nestydí mluvit vulgárně a interakce ve třídě často probíhá ve znamení vzájemného překřikování.

Autoři filmu se podle slov režiséra Canteta snažili i během natáčení o co nejuvolněnější atmosféru. K dispozici měli několik kamer, aby předešli únavnému opakování scén. Na autentičnosti mělo dodat i angažování neherců do rolí žáků a učitelů. Během diskuzí ve třídě některé repliky vycházejí ze scénáře, jiné jsou dílem okamžiku. Tvůrci vyzývali mladé herce k tomu, aby si text upravili podle sebe. (Carpentier 2008) Jazyk filmu je proto částečně improvizovaný, a tedy autentický. Nevíme ovšem, jak silně jsou tyto nepřipravené promluvy ve filmu zastoupeny. Musíme také souhlasit s Remaelovou (2008), která tvrdí, že i zdánlivě spontánní jazykový projev projde během produkce filmu etapou montáže, střihu a dalších úprav, takže ani improvizace nemůže být považována za věrný odraz skutečnosti.

## 6.3. Un prophète

### 6.3.1. Představení filmu

Film *Un prophète* natočil v roce 2009 režisér Jacques Audiard. Hlavním hrdinou je arabský mladík Malik, jenž vyrůstal v sirotčinci a po několikátém prohřešku v řadě se dostává do vězení ve fiktivním městě Brécourt. Nezkušený Malik se stává terčem útoků ze strany dvou dominantních skupin – Arabů a Korsičanů. Časový rámec filmu je vymezen Malikovým šestiletým trestem. Protagonista postupně navyká vězeňským pořádkům a umně spolupracuje se zástupci obou hlavních komunit. Díky své inteligenci a protřelosti stoupá po hierarchickém žebříčku čím dál výš, což mu umožní pomstít se svému největšímu trýzniteli, korsickému kápovi Césarovi. Film končí propuštěním Malika na svobodu.

Stejně jako *Entre les murs* vzbudil film *Un prophète* ve Francii zájem široké veřejnosti i odborníků. Režisér Jacques Audiard se v Cannes ucházel o Zlatou palmu a získal Velkou cenu poroty. Kromě toho s devíti triumfy a dalšími čtyřmi nominacemi dominoval předávání francouzských Césarů. Rok po filmu *Entre les murs* byl jako francouzský kandidát vyslán na ceny Americké filmové akademie, kde zopakoval úspěch svého předchůdce postupem mezi pět nejlepších filmů. (IMDb, [online])

Do českých kin přišel film pod distribučním názvem *Prorok* v prosinci 2009 a jeho návštěvnost se k roku 2011 pohybuje okolo 6,5 tisíce diváků. Ve Francii film přilákal téměř 1,2 milionu návštěvníků. (Lumière - Base de données sur les entrées des films distribués en Europe, [online])

### 6.3.2. Jazyk filmu

Na rozdíl od prvního zmiňovaného díla se jazyk filmu *Un prophète* vyznačuje z hlediska rovin jazyka větší homogenitou. Největší prostor je v něm logicky dán komunikaci mezi vězni nebo jejich kamarády z okraje společnosti. Jejich vyjadřování bychom zařadili do roviny „langage familier“ s hojným využitím vulgárního lexika. Tento pohled je samozřejmě zjednodušující, protože ve filmu se jako v reálném životě roviny řeči přirozeně mísí. Vzácnou odbočkou do sfér formálního vyjadřování jsou soudní přelíčení.

Ve filmu *Un prophète* se kromě francouzštiny uplatňují ještě další dva jazyky, a sice korsičtina a arabština. Ty zastávají funkci soukromého kódu té které národnostní skupiny. Vlastní jazyk posiluje soudržnost každé skupiny a slouží k vykázání „vetřelců“ do patřičných

mezí. V této pozici se ocitá původně i Malik. Členové korsického gangu mu dávají najevo svou nadřazenost ostentativním používáním korsičtiny. Když se Malik posléze jazyk naučí, kápo César v tom přirozeně vidí hrozbu.

## **6.4. Metoda analýzy**

### **6.4.1. Práce s materiálem**

Pro potřeby analýzy disponujeme dialogovou listinou a českými titulky k oběma filmům. Titulky k filmu *Un prophète* (dále „UP“) jsme získali od H. Janovské, ředitelky studia Linguafilm, jež film překládalo. Podklady k filmu *Entre les murs* (dále „ELM“) nám dal k dispozici produkční studia Filmprint J. Sitár.

Titulky obou filmů pocházejí z rukou zkušených překladatelek působících v audiovizuální oblasti, N. Nádassy (ELM) a K. Vinšové (UP). O tom, jak analyzované titulky vznikaly, jsme se informovali prostřednictvím osobního setkání s H. Janovskou z Linguafilmu a s překladatelkou N. Nádassy. Z jejich slov vyplývá, že proces byl v obou případech podobný. Překladatelky dostaly kromě dialogové listiny i kopii filmu. Dialogové listiny sice neobsahují žádné doplňující informace či vysvětlivky, dialogy však zaznamenávají věrně. Spotting dělaly samy překladatelky. V následující etapě se český převod dostal do rukou korektora a dramaturga v jedné osobě (u filmu ELM k A. Kareninové, v případě UP k H. Janovské). Podle slov konzultovaných osob došlo v této fázi už jen k zanedbatelným úpravám. Můžeme tedy předpokládat, že titulky, jež budeme analyzovat, odrážejí do značné míry práci překladatelek.

### **6.4.2. Pracovní hypotéza a proces analýzy**

Pracovní hypotézu formulujeme na základě poznatků z teoretické části. Předpokládáme proto, že v převodu substandardního jazyka bude v titulcích docházet k neutralizaci. V kontextu češtiny tedy očekáváme, že nespisovná podoba jazyka a expresivnější lexikum ustoupí spisovné rovině. Domníváme se, že přirozeným důsledkem této nivelizace bude ztráta původní funkčnosti nestandardního jazyka, kterou je například charakterizace postav. Přitom budeme komentovat i další významotvorné prvky vlastní danému médiu (obraz, zvuk), které mohou kompenzovat ztrátu informace v titulcích.

V druhé části analýzy se budeme zabývat převodem reálií. Domníváme se, že přístup k reáliím nebude vykazovat čistě exotizační nebo domestikační tendence, ale spíše kombinaci obou. Vzhledem k nutnosti kondenzace vlastní titulkové formátu předpokládáme, že se prostorově náročnější postupy jako opis a explicitace v překladu reálií uplatní jen výjimečně. Zároveň soudíme, že přítomnost vizuální složky a z ní plynoucí názornost neumožní širší uplatnění postupu domestikace (adaptace). Překlad reálií se tedy dle naší hypotézy bude odvíjet především na základě exotizujících strategií.

Naším cílem není provést úplný rozbor všech substandardních prostředků a reálií obou filmů. Jsme si vědomi nedostatků této metody, avšak vzhledem k povaze obou analyzovaných děl by rozbor všech sociokulturních jevů překročil rozměry této práce. Analýza bude probíhat na úrovni co možná nejvíce reprezentativních příkladů. České překlady okomentujeme a posoudíme jejich vhodnost s ohledem na zachování funkce a srozumitelnosti výchozího textu, případně se pokusíme navrhnout vhodnější řešení. Na závěr zhodnotíme platnost hypotézy.

Analýza bude založena na excerpce z dialogové listiny a českých titulků filmů ELM a UP. Většina příkladů substandardního jazyka pochází z prvních 25 minut obou filmů. Dále jsme do excerpce zařadili lingvisticky zajímavé scény z pozdější fáze filmů, například hádku Françoise se dvěma žačkami, slohové portréty žáků, zlostný výbuch jednoho z učitelů atd. (vše ELM). Ve filmu UP jsme pozornost věnovali také hádkám Malika s Césarem a Araby a originální mluvě vězně Ryada. Příklady reálií jsme kvůli jejich omezenému množství naopak excerpovali bez ohledu na jejich umístění ve filmu. Do dialogové listiny jsme nijak nezasahovali, a to ani tehdy, když obsahovala pravopisné či jiné chyby. V případě dialogů v arabštině či korsičtině citujeme v empirické části jen jejich francouzskou dobu.

V analýze vždy uvádíme úryvek z dialogové listiny a odpovídající český překlad v titulkové formě. Změna mluvčího je v obou případech naznačena pomlčkou. Ve francouzské verzi přistupujeme občas k vynechávání, a to tehdy, když konverzaci narušují vstupy dalších mluvčích, jež nebyly zohledněny v titulcích. Z prostorových důvodů jsme se rozhodli neuvádět celé scény, ale pouze kratší úseky. Chybějící kontext kompenzujeme krátkým uvedením do děje před každým příkladem.

## 6.5. Analýza substandardních prostředků

V této části práce se zaměříme na analýzu substandardních sociolektů ve filmech ELM a UP. Znovu připomínáme, že skutečným cílem analýzy bude rozbor stylizace dialogů, které autentický projev imitují. Proto si i zde můžeme všimnout typických prvků nepřipraveného, spontánního projevu, a to jak na rovině fonetické, tak na rovině morfosyntaktické a lexikální.

### 6.5.1. Fonetické hledisko

Substandardní mluva postav se přirozeně projevuje na fonetické rovině. C. Trimaille a J. Billiezová ve svém článku (2007) komentují typické rysy výslovnosti mladých lidí ze znevýhodněných čtvrtí. Do této kategorie bychom mohli zařadit většinu protagonistů filmu ELM a hlavního hrdinu i některé vedlejší postavy z filmu UP. Všímáme si u nich některých jevů, které zmiňují Trimaille a Billiezová:

- výslovnost „r“ jako úžinové hlásky, což jí dodává arabský nádech  
[...] ils me regardaient comme si j'étais un extraterrestre. « C'est quoi ce petit arabe là qui rentre? » (ELM, 30<sup>2</sup>)
- redukce v souhláskových skupinách  
Tu vas pas et' seul, on va et' avec toi. (UP, 18)  
C'est pour les aut'[...]. (ELM, 19)
- palatalizace a afrikace alveodentálních (t,d) a velárních (k,g) souhlásek  
Mais c'est ce que j'ai dit. (/ʃi/; ELM, 44)

Uvedli jsme zde jen zlomek příkladů nestandardní výslovnosti, které se objevují v analyzovaném materiálu. Pro cíle naší práce je však důležité zodpovědět otázku, do jaké míry k nestandardní výslovnosti přihlížely překladatelky. Konstatujeme, že v dialogových listinách se fonetická zvláštnost promluvy nezohledňuje. Výjimkou je elize souhlásek i samohlásek, a to především ve filmu UP („J'veux... J'veux tes pompes. Elles sont belles tes pompes. Elles m'plait. Y a moyen de les avoir ? J'te ramène des claquettes, ça va te dépanner.“ UP, 8). V ELM najdeme takových příkladů jen velmi málo. (Redukci celých slov, jevu na pomezí fonetické a morfologické roviny, se budeme věnovat v následující podkapitole.) Kromě hláskové roviny to platí i pro suprasegmentální jevy, jako je intonace nebo přízvuk.

---

<sup>2</sup> Zdroj úryvků z dialogové listiny udáváme pomocí zkratky dotyčného filmu (ELM, resp. UP) a strany dokumentu. U překladu už uvádíme pouze stranu.

Například čínský přízvuk žáka Weye nebo rychlá kadence Korsičanů se do dialogové listiny nijak nepromítla.

Nesmíme zapomínat, že divák slyší původní znění filmu a zvláště suprasegmentální jevy, jako je intonace, sám vnímá. Otázkou je, do jaké míry je dokáže interpretovat.

V kontextu filmu UP se dá dokonce pochybovat o tom, zda si české publikum všimne přecházení mezi různými jazyky. Zvláště v případě korsičtiny a francouzštiny (s korsickým přízvukem) to pro diváka, jenž neumí francouzsky, zdaleka nemusí být samozřejmost.

Vzhledem k tomu, že v titulcích není naznačen ani přechod na úrovni kódů, se však domníváme, že překladatelky vycházely primárně z dialogové listiny. K tomuto přesvědčení nás vedou i názory odborníků, kteří potvrzují pozici dialogové listiny jako primárního východiska překladu. (Díaz-Cintas 2001) V analýze se proto nadále soustředíme právě na porovnání dialogových listin a jejich překladu do českých titulků.

### 6.5.2. Morfosyntaktické hledisko

V této části se zaměříme na to, jakým způsobem se překladatelky vyrovnávají s morfosyntaktickými projevy substandardní roviny. Nejčastějším postupem zde bude kompenzace, která se nicméně nemusí projevit v témže segmentu výpovědi. Stejně jako v originálu (a často i schematictěji, méně výrazně) jde i v titulcích spíš o naznačení autenticity promluvy za použití prostředků vlastních danému jazyku.

Jedním z výrazných rysů substandardního jazyka je úplná nebo částečná **redukce zájmen**. Týká se to velmi frekventovaných osobních zájmen „je“, „tu“, „il“ atd. ve funkci podmětu.

Malikovi spoluvězeň radí, o jakou celu požádat:

Faut que tu demandes le B, c'est là qu'ils mettent les cousins! (UP, 15)

Chtěj běčko.

Tam dávaj naše.<sup>3</sup> (4)

Vynechání zájmena je v tomto případě v češtině kompenzováno hovorovým označením bloku B jako „běčko“.

Další příklad pochází z prvního rozhovoru Malika s Césarem:

---

<sup>3</sup> V českých titulcích z důvodu předpokládané kompenzace podtržením zvýrazňujeme substandardní prostředky, výjimečně i jiné prvky, jimž se následně věnujeme v komentáři.

Ya un mec qui t'a parlé dans les douches, hier... (UP, 17)

Včera s tebou někdo mluvil ve sprše. (7)

Stažená podoba existenciální vazby „il y a“ se v titulcích nijak neodrazila.

V následující scéně César instruuje Malika, jak se připravit na vraždu spoluvězně:

Me regarde pas j'te dis. Parce que j'veux qu'tu continues. J'veux qu'tu t'approches de lui, que tu deviennes pote avec lui. (UP, 18)

Nekoukej na mě!

Chci, abys v tom pokračoval.

Aby ses s ním skamarádil. (7)

Substandardní realizace zájmen se v češtině částečně kompenzuje lexikálně, užitím citově zabarveného slovesa „koukat“.

Vynechávání se kromě osobních zájmen v pozici podmětu dotýká i ukazovacích zájmen ve funkci předmětu. Když profesor požádá žáky, aby napsali své jméno na kus papíru, reaguje Esmeralda následovně:

C'est bon, moi j'écris pas. (ELM, 5)

Já to psát nebudu. (3)

Překladatelka se v tomto případě rozhodla pro explicitaci předmětu, češtině vlastní. Dalším možným řešením by byl překlad promluvy jako „Nic psát nebudu.“, čímž by se ale zbytečně vyhrocovalo Esmeraldino negativní stanovisko. (K elizi negace viz dále.)

I další příklad pochází z úst Esmeraldy, když spolužák položí dle jejího názoru nejapný dotaz:

Oui mais c'est le seul qui sait pas, tout le monde sait! (ELM, 7)

Je jedinej! My to víme! (5)

V titulcích opět konstatujeme explicitaci předmětu a stírání substandardního nasazení promluvy v originálu.

Velmi frekventovaným jevem je **nadužívání zájmena „on“** pro vyjádření první osoby množného čísla. Tento rys se čas od času objeví i v promluvě učitele Françoise:

Bien! Je pense que ça suffira pour la liste, pour l'instant. Alors on revient sur les mots qu'on a notés tout à l'heure. (ELM, 7)

To by prozatím stačilo.

Co jsme si poznamenali? (5)

Titulky zůstávají zcela na rovině spisovného jazyka. Příznakové užití zájmena „on“ se do nich nepromítlo.

V následující ukázce kuje César pikle se členy své bandy:

On gâche pas quelqu'un de chez nous pour ça. On continue de remonter des informations, on trouvera. (UP, 12)

Nikdo z nás to risknout nemůže.

Budeme sbírat informace.

Něco vymyslíme. (5)

V mluvě filmových vězňů „on“ téměř stoprocentně nahradilo „nous“ a pozbylo jakékoli příznakovosti. Převod pomocí 1. osoby množného čísla se nám proto zdá případný.

Khoumba protestuje, když je třídní kritizuje, že mrhají časem:

Mais on fait jamais une heure! (ELM, 4)

Se nikdy neučíme hodinu! (3)

V tomto případě překladatelka pro vyjádření morfologicky substandardního jazyka zvolila příznakový slovosled.

Další ukázka pochází z filmu UP, když Malika osloví nový spoluvězeň:

Je te reconnais. On est au même étage. (UP, 14)

Znám tě.

Jsme na stejném poschodí. (6)

Stylistické nasazení francouzské věty zde překladatelka imituje použitím nespisovné koncovky.

Pro substandardní francouzštinu je typická **absence zápornky „ne“** v negaci. U obou analyzovaných filmů redukovaný tvar dominuje. Kompletní konstrukci „ne... pas“, případně „ne... rien“ apod. uslyšíme ve filmu ELM u učitelů, pokud mluví ke třídě, a velmi výjimečně u žáků. I ve filmu UP se spisovná negace vyskytuje pouze v oficiálních situacích (soud, příjem do vazby).

Učitel François sklouzává k nespisovnosti zejména při rychlých výměnách s žáky:

Mais t'es pas française toi Esmeralda?

-Non, moi je suis pas française hein! (ELM, 10)

Ty nejsi Francouzka, Esmeraldo?



-Nejsem. (7)

Allez, on perd pas de temps avec ça là. (ELM, 5)

Nezdržujme se. (4)

V obou případech se překladatelka drží spisovného jazyka, v druhém příkladu možná až příliš. Místo „nezdržujme se“ by se dalo uvažovat méně formální variantě „Pospěšte si“, „Dělejte“, „Zrychlete to“ apod.

Podívejme se, jak si překladatelka poradila naopak s nezvykle spisovným projevem žáka:

Est-ce que tu as une idée Burak de ce que ça veut dire condescendance? Une petite idée comme ça?

-Oui j'en ai une, mais je ne suis pas sûr donc... (ELM, 6)

Máš nějakou představu, Buraku?

-Mám, ale nejsem si jistej... (4)

Burak se ve srovnání s ostatními vyjadřuje nezvykle spisovně, překlad však tento dojem nezachovává. Tento posun se ale v kontextu filmu dá považovat za zanedbatelný.

Následující úryvek pochází z interakce Malika s bachařem:

Hé, on t'a pas dit qu'il fallait que la porte soit ouverte pour le repas ? (UP, 13)

-Ouais on me l'a dit.

Dveře jsou v době jídla otevřený.

-Jo, já vím. (6)

V tomto případě dochází ke kompenzaci substandardních prvků originálu (kromě absence zápornky i výše zmíněného zájmena „on“) pomocí nespisovné koncovky. Povšimněme si, že se překladatelka vyhnula použití protetického „v“ („otevřený“).

V následující scéně César vyhrožuje Malikovi:

Tu vas pas être seul, on va être avec toi.. Mais dis toi bien une chose : à partir du moment où tu le sais, si tu le tues pas, c'est moi qui te tue. (UP, 18)

Nebudeš v tom sám,

pomůžem ti.

Ale jedno si zapamatuj.

Jestli ho nezabiješ,

zabiju já tebe. (9)

Substandardní povaha Césarovy výhrůžky je v češtině opět zprostředkována morfologicky, nejprve zkrácením koncovky 1. osoby množného čísla, následně hovorovější variantou

1. osoby jednotného čísla. Poněkud knižní, resp. stylově vyšší tvar „zabiji“ by v této situaci působil strojeně až komicky. (*Internetová jazyková příručka: zabít*, [online])

Na úrovni syntaktické se substandardní rovina originálu projevuje **příznakovým slovosledem**, jenž nachází uplatnění především v otázkách. Všimáme si nechuti mluvčích používat inverzi. (V obou filmech se vyskytuje dohromady v pouhých dvou případech, tedy průměrně jednou za více než dvě hodiny.) Tato tendence je zvláště patrná u doplňujících otázek, které po zájmenu inverzi vyžadují.

Uvedme pro ilustraci výrok jedné z žákyň ve filmu ELM:

Mais comment on sait ce qui se dit à l'écrit, ce qui se dit à l'oral? (ELM, 16)

Ale co je spisovný a co hovorový? (10)

Překladatelka zprostředkovává nespisovnost opět pomocí nespisovných koncovek.

I učitel François inverzi opomíjí, na rozdíl od žáků se však nespisovnosti vyhýbá použitím opisného tvaru „est-ce que“. Rozdíl v mluvě obou stran je jasně patrný v následujícím dialogu:

Monsieur, pourquoi ils mettent l'imparfait de l'indicatif?

[...]

-Je te retourne la question Esmeralda, pourquoi est-ce qu'on dit de l'indicatif? (ELM, 13)

Pane učiteli?

Proč je tam indikativ imperfekta?

[...]

-No, Esmeraldo,

proč indikativ imperfekta? (8)

Kontrast mezi vyjadřováním Françoise a Esmeraldy nebyl v překladu zachován. Musíme však vzít v úvahu, že vzhledem k užití výrazu o 20 znacích „indikativ imperfekta“ nezbývalo překladatelce mnoho prostoru pro kreativitu.

Následující scéna se odehrává ve sprchách, kde Malika vyděsí spoluvězeň:

Tu veux quoi, toi?!? (UP, 14)

O co ti jde? (6)

Ačkoli se do českých titulků neobtěžl příznakový slovosled ani interpunkce, zachovává podle našeho názoru tento převod expresivitu originálu. Divák navíc slyší, jakým tónem byla věta pronesena.

V analyzovaném materiálu si povšimneme stylizace substandardního jazyka uvedením tázacího zájmena v rámci **vytýkací konstrukce**. Platí to i pro následující rozhovor mezi dvěma vězni:

C'est quand le procès?

-Le 14. (UP, 11)

Kdy bude soud?

-Čtrnáctýho. (5)

Překladatelka zde nespisovnost přenesla v obecněčeské koncovce na druhého mluvčího.

Vytýkací konstrukce „c'est que/comment/où” atd. se uplatňuje i v oznamovacích větách. Například když se Malik od svého právníka dozvídá, co ho čeká:

C'est là que tu vas faire ton temps. Chez les grands ! (UP, 11)

Budeš tu s velkejma chlapama. (1)

Zdůraznění místa nebylo v češtině zachováno, ačkoli to šlo provést změnou slovosledu. Nespisovnou povahu můžeme konstatovat opět u koncovek.

Vytýkací konstrukce můžeme zaznamenat i u učitele Françoise:

Très bien, moi ce que je dis, c'est qu'on perd du temps puis là on est en train d'en perdre également. Ce que vous allez faire pour commencer: vous allez sortir une feuille, vous allez la plier en deux de sorte qu'elle puisse tenir sur le bord de la table de façon apparente, et vous allez écrire en gros dessus, votre nom et votre prénom. (ELM, 4)

Chtěl jsem říct, že zbytečně  
ztrácíme čas, jako třeba teď.  
Začneme tím,  
že si vyndáte list papíru,  
přeložíte ho napůl, postavíte  
na lavici tak, aby byl vidět,  
a velkými písmeny na něj  
napíšete své jméno a příjmení. (3)

V překladu nenajdeme kompenzaci vytýkacích konstrukcí původní promluvy, ačkoli obecná čeština disponuje podobnou vazbou („Co teď uděláme, je, že...“). Jak se dalo předpokládat, v titulcích pro takto dlouhou formulaci nezbylo místo.

Poměrně využívaným prostředkem stylizované nespisovnosti je v obou filmech **vyjádření rozkazu formou oznamovací věty**. Obě překladatelky tyto konstrukce pragmaticky převádějí prostřednictvím rozkazovacího způsobu:

Tiens. Tu me signes là. (UP, 3)

Podepiš to. (2)

Maintenant tu te casses, et tu fermes bien ta gueule, t'as compris ! (UP, 18)

Ted' vypadni a drž klapačku! (9)

Toi, qui t'agites tellement, déjà tu vas commencer par baisser ta capuche s'il te plait. (ELM, 3)

Přestaň se klátit a sundej si tu kapucu. (2)

Důležitým aspektem substandardního jazyka je expresivita. V analyzovaných filmech se na syntaktické úrovni realizuje mimo jiné **opakováním** slov nebo významů.

Françoisův kolega Frédéric se informuje o povinné četbě:

Mais Voltaire... Voltaire c'est dur? (ELM, 11)

Ale Voltaire... Ten je těžký? (7)

Do českých titulků se opakování promítlo prostřednictvím textových synonym „Voltaire“ a „ten“.

Na začátku školního roku přiváží stěhovací firma nový nábytek:

Je vous la mets où cette table? (ELM, 1)

Kam s tím stolem? (1)

Překladatelka vhodně zvolila převod neslovesnou větou, evokující mluvenost.

Nezkušený Malik se po příchodu stává terčem pro starší vězně:

Tu veux quoi, là ?

-J'veux... J'veux tes pompes. Elles sont belles tes pompes. (UP, 8)

Co chceš?

-Tvoje boty. Jsou pěkný. (4)

Sloveso „vouloir“ se v původním dialogu vyskytuje třikrát, navíc zde dochází k opakování výrazu „pompes“, resp. „elles“. V češtině se nejspíše kvůli nezbytnému krácení projev substandardního jazyka omezuje na nespisovnou koncovku.

Žačka Esmeralda odmítá psát své jméno na cedulku:

Et d'abord moi j'écris pas si vous, vous écrivez pas. (ELM, 5)

Já to psát nebudu. [...]

Dokud to neuděláte i vy! (3)

Esmeralda zdůrazňuje svůj postoj zdvojením zájmen. Překladatelka si s tím v druhé větě šikovně poradila umístěním podmětného „vy“ do rématu.

Redundance si můžeme všimnout i u Françoise:

Alors on revient sur les mots qu'on a notés tout à l'heure. Alors autrichienne, autrichienne c'est Wey qui nous a signalé ce mot autrichienne. (ELM, 7)

Wej nerozuměl slovu Rakušanka. (5)

Několikanásobné opakování zde opět z časových a prostorových důvodů doznalo redukce. Divák tím přichází o projev určité manýry ve Françoisově projevu.

Dalším prostředkem expresivity je **vkládání výplňkových slov**, tzv. diskurzivních částic nebo spojek. Jedná se o samostatné syntaktické jednotky s oslabenou sémantikou (là, voilà, donc, mais, quoi, c'est bon, allez, vas-y, effectivement atd.) Jak píše M. Biaginiová (2010), tyto výrazy jsou důležitým prostředkem charakterizace postav a jejich interakce.

Tuto kategorii případně ilustruje hned jedna z prvních promluv filmu ELM:

Donc je suis prof d'E.P.S, et puis... donc voilà... bienvenue à tous ceux qui arrivent dans le collège, vous verrez les élèves sont un petit peu difficiles, mais ils sont vraiment adorables. Donc voilà. (ELM, 2)

Učím tělocvik  
a vítám mezi námi nové kolegy.  
Uvidíte, že s našimi žáky je trochu  
potíže, ale jinak jsou to zlatíčka. (1)

V českých titulcích došlo k redukci téměř všech diskurzivních prvků, snad až na „vous verrez“ („uvidíte“).

Vycpávkové výrazy se ve velké míře vyskytují v promluvě François:

Allez, on perd pas de temps avec ça là. (ELM, 5)  
Nezdržujme se. (4)

V překladu byla opět zohledněna pouze informativní součást promluvy.

Autorem další citované výpovědi je opět François:

A la rigueur je pense, l'Autriche disparaîtrait de la carte, personne ne s'en rendrait compte, mais enfin bon... En fait c'est un pays qui est au sud de l'Allemagne, donc Wey, t'iras regarder sur une carte [...] tu verras où ça se situe. (ELM, 8)

Upřímně, když Rakousko zmizí  
z mapy, nikdo si toho nevšimne.  
Je to země na jih od Německa,  
tak se, Weji, podívej do mapy. (5)

I zde se jedná o promluvu prokládanou hojnými diskurzivními prvky. Překladatelka, jež i v této ukázce musela hodně zkracovat, z nich zohlednila pouze první. Převod vycpávkového výrazu „à la rigueur“ pomocí stejně nadužívaného „upřímně“ považujeme za zdařilý.

Obecně se dá říci, že diskurzivní prvky podléhají redukci jako první. Podívejme se na další tři příklady z filmu ELM, všechny z úst François:

Cela dit voilà, justement, puisque tu trouves que ça pue, tu penses donc que les cheeseburgers ne sont pas succulents. (ELM, 9)

Jestli je cheeseburger humus, pak

ti rozhodně nepřipadá "šťavnatý". (6)

Bon allez, dans vingt secondes on corrige. (ELM, 11)

Posledních dvacet vteřin. (7)

Ça va, on va pas passer deux heures sur l'imparfait quand même. (ELM, 11)

Nemůžeme trávit  
dvě hodiny nad imperfektem. (7)

Konstatujeme, že diskurzivní prvky nebyly v titulcích zohledněny ani v jednom případě. Podobně k nim přistupuje překladatelka filmu UP. V níže uvedených příkladech si všimněme na první pohled nelogického užívání spojení „vas-y“. Ačkoli by se mohlo zdát, že jde o pobídku, může tento výraz znamenat i odmítnutí. (Sini aj. 2010) V silně konfrontačním prostředí věznice na něj narážíme poměrně často:

Vas-y, tu m'prends pour qui ? Vas-y enlève les menottes j'te dis ! Oh ! (UP, 2)

Za koho mě máš?  
Sundej mi ty náramky! (1)

Příklady užití „vas-y“ v obou významech se v titulcích neprojevily. Expresivita promluvy je z překladu přesto patrná. Divák navíc vnímá rozčilení a agresivitu mluvčího z jeho hlasu.

Nesouhlasný postoj mluvčího jasně vyplývá i z následující scény:

Hé tu me touche pas toi ! Vas-y enlève ta main ! (UP, 1)

Nech toho, nešahej na mě! (1)

Význam francouzského spojení „vas-y“ ve významu pobídnutí se sice v překladu doslovně nezachoval, tón promluvy tím však nebyl narušen.

V této scéně se nad nováčkem Malikem jako supi snášejí staří „mazáci“ z vězení:

T'as pas quelque chose de l'extérieur ? Un portable, du shit, des médocs...

-Vas-y vas-y, qu'est-ce qu'il y a ? J'ai rien du tout moi. (UP, 7)

Nemáš něco zvenku?  
Mobil, haš, prášky?  
-Ne, fakt, nemám nic. (4)

Malik už tuší, že přicházejí problémy a snaží se nevíтанých společníků zbavit. Místo „ne, fakt“ by se dalo uvažovat o důraznějším „nech mě být“, „dej mi pokoj“ apod.

### 6.5.3. Lexikální hledisko

Třetím hlediskem, jež jsme zvolili pro analýzu stylizace substandardních sociolektů, je hledisko lexikální. Stejně jako v předchozí podkapitole se soustředíme na několik jevů, jež v diskutovaných filmech z pohledu nestandardního lexika dominují. Při klasifikaci francouzských lexémů budeme primárně vycházet z údajů ve výkladovém slovníku *Petit Robert* (2011). Pokud ani zde, ani v příručkách *Comment tu tchatches !* a *Dictionnaire du français non conventionnel* hledaný výraz nenalezneme, budeme konzultovat rodilého mluvčího.<sup>4</sup> Jelikož se v češtině podobně univerzální příručka spisovných i nespisovných výrazů nenabízí, použijeme pro posouzení substandardní povahy, eventuálně vulgarity lexému *Slovník nespisovné češtiny* (2009).

Nejprve se zaměříme na analýzu překladu výrazů, jež slovník *Petit Robert* zařazuje do kategorie „**langage familier**“.

Když je Malik přijímán do věznice, najdou mu dozorcí ve věcech schované peníze:

Prépare un trousseau et une paire de pompes pour le Monsieur.  
Ca c'est pourri. Tu gardes pas ça ici! (UP, 4)

Příprav mu oblečení a boty!  
Tenhle sajrajt tu mít nemůžeš. (2)

Lexikum spadající pod „langage familier“ zastupují v této ukázce slova „pompes“ a „pourri“. První z nich v češtině nahrazuje standardní výraz „boty“. Jeho expresivnější synonyma (*Šmírbuch jazyka českého* nabízí mj. „křápy“, „křusky“, „šuplata“, „lodě“) však nejsou dostatečně obecná, resp. zdůrazňují vždy jeden aspekt (velikost, zachovalost apod.). Uvedené řešení se nám proto zdá adekvátní.

Přídavného jména „pourri“ odkazuje opět na boty, v tomto případě dost sešlé. Místo matoucího převodu slovem „sajrajt“ (podle *Slovníku nespisovné češtiny* „svinstvo, odporná hmota či kapalina, špína, nepořádek“) bychom dali přednost výše uvedenému výrazu „křusky“ či „křápy“.

V následující scéně začínají Korsičani projevovat zájem o Malika:

Il est comment, lui? Il se méfie?  
-Normal. Comme un mec qui va balancer. Il a déjà demandé son transfert chez les barbus. (UP, 11)

Jak je na tom?  
-Normálně.  
Jako každý práškač.

---

<sup>4</sup> Jedná se o vysokoškolsky vzdělaného muže ve věku 25 let z pařížské aglomerace.

Požádal o přeložení k muslimům. (5)

Sloveso „balancer“ překladatelka pomocí transpozice šikovně převedla jako „práskač“. Vzhledem ke skladbě české společnosti nedisponuje čeština na rozdíl od francouzštiny obecně užívaným expresivním označením pro muslimy, u slova „barbus“ tedy nutně došlo k nivelizaci.

Další úryvek volně navazuje na předchozí:

Si je fais trop traîner, il va demander l'isolement et là ça sera vraiment plié. (UP, 11)

Může požádat o samotku,  
a my to můžeme zabalit. (5)

Adjektivum „plié“ bylo vhodně převedeno slovesem „zabalit“. Překladatelka se nemusela uchýlit k užití nespisovných koncovek, jež by byly nevyhnutelné v případě varianty „byli bychom/bysme v pytli/nahrání/nahraný“ apod.

François se proti své vůli stává účastníkem konverzace o chutnosti cheeseburgrů:

Je vais vous faire une phrase avec succulent. Bill déguste un succulent cheeseburger.

-C'est pas bon un cheeseburger, ça pue.

-Qui a dit ça?

[...]

-Moi, pourquoi vous mettez cheeseburger?

-Cela dit voilà, justement, puisque tu trouves que ça pue, tu penses donc que les cheeseburgers ne sont pas succulents.

-Je m'en fiche mais en tout cas, les cheeseburgers c'est pas bon. (ELM, 9)

Napíšu vám příklad

s použitím slova "šťavnatý".

Bill si pochutnává na šťavnatém...

...cheeseburgeru.

-Cheeseburger je humus!

-Kdo to řekl?

-Proč zrovna cheeseburger?

-Jestli je cheeseburger humus, pak ti rozhodně nepřípadá "šťavnatý".

-Možná. Ale je to blaf. (6)

Názory prostořekého žáka převedla překladatelka velmi trefně transpozicí původního slovesa a adjektiva na substantiva „humus“ a „blaf“, jež konotují nejen substandardní rovinu promluvy obecně, ale konkrétně i sociolekt studentského prostředí. Expresivita fráze „je m'en fiche“ byla v překladu redukována neutrálním, ale v kontextu odpovídajícím výrazem „možná“.

Studnicí výrazů z rejstříku „familier“ je ve filmu ELM učitel Vincent, jemuž jednoho dne povolí nervy:



J'en ai marre de ces bouffons! J'peux plus les voir! J'veux plus les voir! Mais ça ressemble à rien là, ça sait rien du tout pis ça te regarde comme si t'étais une chaise dès que t'essaies vaguement de leur apprendre un tout p'tit quelque chose. Eh bien qu'ils restent dans leur merde, qu'ils y restent voilà moi j'irai pas les chercher, c'est bon. Ils sont mais d'une bassesse, mais d'une mauvaise foi, toujours à chercher l'embrouille là, mais allez-y les gars, ben allez-y restez bien dans votre quartier pourri, et puis toute votre vie vous allez y rester dans votre quartier et ce sera bien fait pour votre gueule! [...] Non mais vous les avez vus sans déconner dans la cour? On dirait qu'ils sont en rut là, ils se sautent dessus en poussant des cris d'animaux sauvages, mais c'est n'importe quoi! [...](ELM, 23)

Už mám těch ubožáků dost!  
Nemůžu je ani vidět!  
Už tam nejdu!  
V hlavě mají hovno,  
díívají se skrz nás,  
nejíme pro ně víc než židle,  
která se jim snaží něco vyložit.  
Ať si v tom syrabu zůstanou,  
já na ně seru!  
Jsou tak podlí, tak zlí.  
Akorát nás tahaj za nos.  
Jen běžte, milánkové,  
vraťte se do té své mizerný čtvrti  
a zakopejte se tam. Dobře vám tak!  
[...]  
Viděli jste je na dvoře?  
Jsou jako v říjí!  
Skáčou po sobě jak zvířata.  
Šílený... [...] (13)

Ve francouzštině osciluje mluvčí mezi spisovnými a nespisovnými až vulgárními výrazy. Formálně diplomatické vyjádření „ils sont d'une bassesse, d'une mauvaise foi“ střídají výrazy z roviny „familier“ (podle kategorizace slovníku *Petit Robert* to jsou slova „pourri“, „bouffons“, „embrouille“ atd.) s jedním příkladem vulgarismu („merde“). V titulcích nepřipadalo v úvahu zachovat slovo od slova vše, co Vincent řekl. Mísením slov s rozdílnou expresivitou (ironické „milánkové“, shazující „ubožáci“, hrubé „seru“) však překladatelka adekvátně vyjádřila nasazení originálu.

V další ukázce nakazuje César Malikovi, aby se seznámil se spoluvězněm, jehož bude muset brzo zabít:

Parce que j'veux qu'tu continues. J'veux qu'tu t'approches de lui, que tu deviennes pote avec lui. (UP, 18)

Chci, abys v tom pokračoval.  
Aby ses s ním skamarádil. (8)

Od drsnáka Césara zní výraz „skamarádit se“ až příliš jemně. „Chci... aby z vás byli kámoši“ by lépe odpovídalo jeho naturelu.

V obou filmech si nelze nepovšimnout poměrně vysoké frekvence slovesa „foutre“, jehož expresivita se do značné míry odvíjí od kontextu.

V této scéně Malika osloví neznámý muž:

C'est quoi ton nom?

-Qu'est-ce ça peut te foutre mon nom ? (UP, 14)

Jak se jmenuješ?

-Co je ti po tom? (6)

Zde bylo dotyčné sloveso přeloženo velmi neutrálně. Jako expresivnější variantu navrhuje „Po tom je ti kulový!“

Françoisovi se dostává kritiky od jeho žáčky:

Tout le monde et moi aussi j' pense que vous arrêtez pas de charrier, c'est quoi ça?

-Ah bon, moi j'veux bien vous foutre la paix comme ça, et vous laisser tels que vous êtes...

[...]

...mais dans ce cas-là, vous ne ferez jamais rien! (ELM, 23)

Fakt děsně tlačíte na pilu.

-Když vás nechám spát,  
tak se nikam nedostaneme! (13)

V této scéně začíná François ztrácet nervy, což se projevuje i na jeho slovníku. Překlad „foutre la paix“ jako „nechat spát“ se nám proto nezdá dostatečně důrazný. Místo toho bychom mohli použít „Když přibrzdím/uberu, tak se jen budete flákat“. Oceňujeme naopak nápaditý převod slovesa „charrier“ za „tlačit na pilu“.

Když se César dozví, že se Malik naučil korsicky, nijak ho to nepotěší:

J'comprends pas. Si tu nous espionnais pas, qu'est-ce que tu fais ? Tu te fous de notre gueule, c'est ça ?

-Pas du tout. Si... Si je me foutais de votre gueule, j't'l'aurais jamais dit ! (UP, 52)

Dělal sis z nás randu?

-To ne! Kdybych si dělal randu,  
neřekl bych ti to. (25)

I v tomto případě by se dalo diskutovat o expresivnějším řešení pro převod „tu te fous de notre gueule“, např. „děláš z nás voly“.

V další ukázce opět figuruje César:

Viens t'asseoir là. Pose ton cul là ! (UP, 53)

Pojď se posadit.

Koukej se tu uprdelit! (25)

Zvolené řešení považujeme za šikovné. Překladatelce se podařilo převést jak původní význam, tak stylistické zabarvení originálu.

Hranice mezi slovní zásobou označovanou ve francouzských slovnících jako „familier“ a „vulgaire“ může být leckdy dána kontextem. Pro ilustraci uvedeme čtyři příklady užití výrazu „connerie“, jež slovník *Petit Robert* kvalifikuje jako „familier“.

Advokát Sampiero vypočítává Césarovi, kdo z jeho spoluvězňů má naději na propuštění:

Ben, j'peux pas te dire qui en sera, mais je peux te dire qui en sera pas. Toi t'en seras pas, tu le sais. Pillici, Antarro et le Prof non plus. Ben vous avez fait des conneries...

-Hh. A l'époque on n'appelait pas ça des conneries, hein ? (UP, 45)

Nevím, kdo půjde ven,  
ale vím, kdo nepůjde.  
Ty ne. To přece víš.  
Ani Pilicci, Antarro, Prófa.  
Dělali jste blbosti.  
-Dřív se tomu blbosti neříkalo. (22)

Sampiero pro trestné činy naschvál volí eufemismus „conneries“, na což César poukáže.

V češtině je tento dojem zachován.

Následující dvě výpovědi pocházejí od učitelů z filmu ELM. Prvním je François:

Mais c'est pas parce que y'a pas que toi qui fais des conneries que je ne dois pas te sanctionner pour autant non, tu crois pas? (ELM, 32)

Nemysli si, že ti za takové  
chování nedám poznámku. (21)

Překladatelka byla nucena repliku výrazně zkracovat. Převedení „conneries“ na „[špatné] chování“ považujeme za přiměřené.

Autorem druhého výroku je Frédéric:

Non, mais attends, on sais tous que tu as été un petit peu loin avec les gamines mais on en fait tous des conneries, ça n'explique pas ce qu'a fait Souleymane ! (ELM, 77)

S téma holkama jsi to přehnal,  
ale všichni děláme chyby.  
To Sulejmana neomlouvá. (55)

V tomto případě došlo k neutralizaci, expresivní „faire des conneries“ se v překladu objeví jako standardní „dělat chyby“. Dávali bychom zde přednost zabarvenější variantě, např. „každý občas ujede“, „byla to jen prkotina“ apod.

François jako doklad toho, že žák může začít prospívat, poukáže na Carla. Ten se proti nové roli ohrazuje:

Mais ça veut pas dire qu'on t'a adouci, ça veut dire que le conseil de discipline qui t'a amené ici, il t'a fait comprendre des choses tu vois ?

-Il m'a rien fait comprendre du tout. J'ai rien compris à vos conneries ! (ELM, 75)

Vůbec ne. Ale díky disciplínárce, co

tě sem poslala, jsi dostal rozum.

-Co mi to vykládáte za sračky? (54)

Překladatelka za „conneries“ zvolila velmi expresivní výraz „sračky“. Přikláněli bychom se mírnějšímu „hovadiny“, příp. „Co to je za kecy?“. Toto řešení by se lépe hodilo pro Françoisovu reakci, která není nijak příkrá.

V obou analyzovaných filmech narážíme pravidelně na příklady **verlanu**. Jedná se o původně kryptický kód francouzského podsvětí, jenž později našel uplatnění v mluvě předměstí („langage des cités“). Odtud se dostal do širšího užívání jako jeden z nejvýraznějších prvků módního jazyka mládeže. Jeho produktivita coby slovo tvorného prostředku dnes upadá a mluvčí preferují užívání ustálených „verlanizovaných“ výrazů. (Fiévet a Podhorná-Polická 2008) Z tohoto důvodu zařazujeme příklady verlanu do lexikální části.

Francouzská verlanizace nemá v češtině srovnatelnou obdobu. Pro překladatele to znamená přistupovat ke každému příkladu verlanu individuálně. Jeden anglický novinář se o verlanu v titulcích dokonce vyjádřil jako o „překladatelově noční můře“. (Jäckel 2001:227)

Ve filmu UP slýcháme verlan především od Malikova kamaráda Ryada.

Qu'est-ce tu fous avec ce mec ?

-C'est un re-frère...

-C'est un Corse ! (UP, 39)

Co máš s tím chlapem?

-Je to bratr. -Je to Korsičan. (20)

Verlanizace výrazu „frère“ se v překladu nijak neprojevila.

I další příklad pochází z úst Ryada:

Mais c'était un fou ce chien ! Tyson c'était un gue-din. J'entre dans le magasin et j'le vois il arrive sur moi en cavalant. Alors tu sais quoi, j'tends mon bras, j'avais tellement peur... Oh il m'a choppé comme ag. (UP, 38)

Jo, byl blázen, magor.

Šel jsem dovnitř

a on se na mě vyřítil.

Napřáhnul jsem ruku.

Chňapnul po mně. (19)

Expresivitu (nejen) verlanu se překladatelka snaží v češtině kompenzovat pomocí citově zabarvených výrazů („gue-din“ jako „magor“, „vyřítit se“, „chňapnout“). Druhou část promluvy navíc z morfologického hlediska umístila na rovnu hovorové češtiny užitím tvaru

se stylově nižší příponou „-nu“. (*Internetová jazyková příručka: slovesa vzoru tisknout (přičestí minulé a trpné)*, [online])

V následujícím úryvku popisuje Malikův kamarád strasti chemoterapie:

C'est juste la chimiothérapie qui fait mal. T'as vu ça... Ca t'arrache les "veuches"... (UP, 48)

Nejhorší je chemoterapie.

Přijdeš o vlasy. (23)

Druhá věta titulků je velmi neutrální. Navrhovali bychom použít expresivnější variantu „vlasy (máš) fuč/v čudu/v háji“, „odejdou ti vlasy“ apod.

Některé výrazy kombinují verlanizaci se slangem, jak je patrné z následující Ryadovy promluvy Ryada:

Y' a 5000 euros là... [...]

Et 25 kilos de teushi ? Ça dans la journée!?! (UP, 78)

5000 eur a 25 kilo hašiše?

Za jeden den? (36)

Verlan je v této ukázce zastoupen ve slangovém výrazu pro hašiš, odvozeném z anglického slova „shit“. (Goudaillier 1997:173) Na tomto místě bychom v překladu preferovali některý ze substandardních výrazů pro hašiš, resp. drogy („haš“, „fet“, „matroš“).

Ve filmu ELM dochází k tematizaci verlanu, když se François snaží donutit žáky ke spisovnému vyjadřování. V češtině je pak třeba najít situační ekvivalent:

Sinon, j'aime manger, dormir et traîner avec mes potes du « tiécar »

-Oui, ou plutôt du...?

-Quartier. (ELM, 39)

Taky ráda jím, spím

a chodím s kámošema ven.

-Nebo lépe...?

-S kamarády. (27)

Překladatelka si v titulcích šikovně poradila využitím opozice spisovnosti a nespisovnosti dvojice „kamarád“ – „kámoš“.

V následující scéně upozorní François na Khoumbino „verlanizované“ vyjadřování, aby ji popíchl:

Et puis vous êtes là, là... vous êtes « vénère » là, vous vous excitez sur moi, c'est quoi ça!

-Mais pas du tout, absolument pas. Et puis commence par parler français, j'suis quoi, j'suis?

-« Vénère »!

-Oui, dis-le moi en français courant si tu veux bien.

-Vous avez le « seum » contre moi!

-Oui, ça c'est du français courant ça! (ELM, 24)

Máte na mě pigo!  
Vozíte se po mně!  
-Ale vůbec ne. A mluv spisovně.  
Cože mám?  
-Pigo.  
-Řekni to normálně.  
-Máte na mě pičku! -Aha.  
-To je snad dost francouzsky. (15)

Spojení „mít pičku“ (v originále „avoir le seum“, podle rodilého mluvčího nesoucí význam „être énervé“) vyjadřuje jak Françoisovu rozladěnost, tak jejího adresáta – Khoumbu. Méně vhodné je použití novotvaru „pigo“ v první větě. Domníváme se, že François výrazu „vénère“ rozumí, jenom chce Khoumbu usměrnit. Dalo by se uvažovat o užití zavedených výrazů jako „být vytočený/napružený/nakrknutý/chytil vás rapl/začnete vyšilovat“. Je ovšem možné, že se překladatelka záměrně vyhnula adjektivům a nespisovné koncovce „-ej“. V každém případě u poslední věty z ukázky bychom preferovali ironičtější převod Françoisova komentáře, např. „Spisovněji už to nešlo.“, „Tomu tedy říkám spisovně.“ apod. – u stávající podoby se stírá význam této „jedovaté“ poznámky.

V obou filmech se uplatňuje krácení slov vynecháním koncových slabik (**apokopa**).  
Ve francouzštině se jedná o produktivní slootovorný prostředek.

V první příkladu citujeme učitele Frédérika:

Moi c'est Frédéric, je suis prof d'histoire-géo [...]. (ELM, 2)  
Já jsem Frédéric,  
učím dějepis a zeměpis [...].(1)

Ačkoli pro oba školní předměty existuje i v češtině obecněčeská varianta „děják, zemák“, u učitele by její použití diváka zarazilo.

Po Frédérikovi se kolegům představuje Gilles:

Bonjour à tous, je suis Gilles, prof de maths, depuis quelques années maintenant [...]. (ELM, 2)  
Dobrý den všem, já jsem Gilles  
a už pár let tu učím matematiku. (2)

Podobný případ krácení (včetně apokopy „prof“) zazní i z úst dalšího učitele. Ze zbytku Gillesovy výpovědi vychází najevo, že se jinak vyjadřuje poměrně spisovně a převod předmětu jako „matika“ by na sebe strhával nechtěnou pozornost.

V následující scéně diskutuje Khoumba s Françoisem:

Les profs, ils disent toujours ça qu'on fait une heure de cours, mais...  
-Oui.

-On fait jamais une heure de cours. (ELM, 4)

-Se nikdy neučíme hodinu.

-Jak to?

-Prófové tomu říkaj hodina,  
ale hodina to není. (3)

Překladatelka se chtěla vyhnout oficiálně znějícímu „profesoři“ z úst studentky. Bohužel čeština zde mnoho hovorových řešení nenabízí – „úča“ odkazuje pouze na osoby ženského pohlaví, navíc v rozhovoru s vyučujícím by to od dívky působilo nepatřičně. Místo „prófa“, jež evokuje jednoho ze sedmi trpaslíků, bychom dali přednost neutrálnějšímu výrazu „učitelé“.

Dva členové korsické bandy se dohadují o síti kompliců:

T'as quelqu'un dans le A ?

-A part l'auxi? Personne. (UP, 12)

Nemáš někoho na áčku?

-Kromě služby nikoho. (6)

Slovo „auxi“, vzniklé zkrácením výrazu „auxiliaire“ (*Petit Robert*) v češtině nenabízí mnoho prostoru pro kreativitu. Snad by se dal najít odpovídající výraz z českého vězeňského argotu, ovšem za cenu nižší srozumitelnosti.

V následujícím úryvku žádá Malik spoluvězně, aby mu nakoupil:

Non. Pas le Coca.

-Pourquoi pas le Coca ?

-Parce que c'est ma carte, et sur ma carte je mets pas Coca. (UP, 34)

-Colu ne. -Proč ne?

-Protože to jde na mě. (16)

Zkráceným označením populárního nápoje disponují oba jazyky: převod „Coca“ jako „Cola“ se sám nabízí.

V dalším oddíle lexikální analýzy se zastavíme u převodu **vulgarismů**. Při určení expresivity slov budeme opět vycházet ze slovníku *Petit Robert*. V příkladech, jež uvedeme, se vulgární vyjadřování přirozeně mísí standardnější rovinou jazyka.

První úryvek pochází z rozhovoru dvou žáků nad fotografií matky jednoho z nich:

Putain elle a une sale gueule!

-Ferme ta gueule, c'est ta « daronne » qui a une sale gueule et toi aussi en même temps.

-Elle fait la gueule ou quoi?

-Mais non, elle aime pas les photos c'est pour ça.

On lui avait cassé les couilles avec mon frère. (ELM, 50)

Držka! -Sám jsi držka!

-Proč se ksichtí?  
-Nerada se fotí.  
Je nasraná na mě a na bráchu. (35)

Překladatelka se drží expresivního nasazení originálu užitím výrazů „držka“ a „ksichtit se“.  
Dal by se jí snad vytknout nepřesný převod sousloví „faire la gueule“, jež znamená spíše „trucovat“, „být rozzlobený“. (*Petit Robert*) Na druhou stranu si ve francouzské verzi žák protirečí, když říká, že jeho matka není rozzlobená, ale druhým dechem dodává, že ji s bratrem rozčílili.

Když se César rozběsí na Malika, nešetří na jeho adresu ostrými slovy:

P'tite pute ! P'tite merde, va ! Petit con !!  
[...]  
...p'tite merde ! (UP, 23)

Ty šmejde!  
Ty ksindle! Blbečku! (12)

Vulgární výrazy „pute“ a „merde“ se v titulcích objevují jako „šmejd“ a „ksindl“, jež podle *Slovníku nespisovné češtiny* nejsou vulgární. Dochází zde k zeslabení, a tedy nivelizaci.

Nevraživosti mezi Korsičany a Araby dává průchod jeden z korsických věžňů:

Putain, ces Arabes ! Oh ! Les chiens au moins quand ils s'enculent... Ils font ça en silence ! (UP, 32)  
Zasraný Arabáci.  
Psi aspoň šukaj potichu. (16)

Lexémy „putain“ a „s'enculer“, jež *Petit Robert* řadí mezi vulgarismy, byla z pohledu expresivity přeložena adekvátně. Hovorové označení pro Araby sice nemá opodstatnění ve vztahu k originálu, ale v tomto kontextu působí patřičněji než spisovné „Arabové“.

Postupem času začíná být Malik průbojnější a nedá si vnutit každý úkol. Platí to i pro okamžik, kdy ho César posílá za Araby:

Quoi ? Tu veux quoi ? Que j... que j'aille me faire allumer là bas ou quoi ?  
-Pourquoi tu te ferais allumer là bas ?  
-Ben tu déconnes ? Pour eux je suis Corse, César.  
-Ah ben dis-donc, ils ont vraiment de la merde dans les yeux alors... (UP, 83)

To se mám nechat odrovnat?  
-Proč jako?  
-Šlíš? Pro ně jsem Korsičan.  
-Ty jsou teda fakt slepí. (39)

Sloveso „allumer“ (podle slovníku *Petit Robert* „tirer sur (qqn) avec une arme à feu“) se v titulcích vhodně překládá jako „odrovnat“ (dalo by se uvažovat i o významově a stylisticky



srovnatelném slovese „oddělat“). Naopak si můžeme všimnout, že u poslední repliky došlo k nivelizaci vulgarity. V češtině existuje na první pohled podobné spojení „vidět hovno“. Zde se nám však zdá, že ze spisovnější varianty lze lépe pochopit, na co César naráží, a sice na Malikův jednoznačně arabský vzhled.

Když Rabah upadne a otře se o spolužačku, vyvolá to ve třídě veselí:

Ah le vicieux! Il lui touche les seins et tout! Ah le vicieux!

[...]

-Ça va Boubacar, pas de commentaire...

-Espèce de pédophile va! Ah le gamin! (ELM, 12)

-To je úchyl!

-Sáhnul jí na kozy, úchylák!

[...]

-Bez komentáře, Bubakare.

-Pedofil! (8)

V této ukázce si můžeme všimnout posílení expresivity u překladu neutrálního „seins“ jako „kozy“ (jež *Slovník nespisovné češtiny* zařazuje mezi vulgarismy). Překlad výrazu „vicieux“ považujeme za odpovídající (*Petit Robert* udává jako jednu z definic tohoto slova „Qui a des mœurs déréglées, des habitudes sexuelles que réprouve le sentiment moral collectif.“).

Malik se brzy po svém příchodu do vězení popere se dvěma Korsičany:

... Tu sais quoi, va te faire enculer y'a pas...

-Comment ça !

-Ah ! Ah !

-PD, va !

-Eh ! ...Ha ! Hmm !....

-....Putain !

-Espèce de batard, va ! (UP, 8)

Jdi do prdele!

-Teplouši!

Hajzle! (4)

V této scéně se objevuje výraz „pédé/PD“, vzniklý apokopou slova „pédéraste“ (*Petit Robert*), zde přeložen poměrně trefně jako „teplouš“. Vulgární „enculer“ i „batard“ (sic), zařazené *Petit Robertem* do kategorie „familier“, jsou podle našeho názoru převedeny adekvátně. Povšimněme si oproti původnímu dialogu redukce citoslovcí, divákovi nicméně srozumitelných ze zvukové stopy filmu.

V komunikaci s učitelem se žáci většinou drží na uzdě. Méně se kontrolují v diskuzích mezi sebou, zvláště když dojde na otázku identity:

Alors le malien, qu'est-ce qu'il a le malien?

-Qu'est-ce qu'il y a, antillais de merde? Je vais te « baiser ta race »! Lâche- moi, je vais lui « baiser sa race »! Sale PD d'antillais va! Lâche- moi, je vais le baiser. Ta gueule! Va sucer Thierry Henri sale PD va! (ELM, 57)

Tak co, ty somráku z Mali!

-Ty karibská sračko!

Jdi do prdele!

Vrať se na Antily!

Jdi do hajzlu!

S Thierry Henrim si vyliž prdel! (40)

V první větě z ukázky došlo v titulcích k rozšíření pohrdavého „le malien“, což se nám v daném kontextu zdá žádoucí. Následující salvu nadávek vyřešila překladatelka šikovně, pouze se vyhnula převodu již zmíněné nadávky „PD“. (Nezdá se, že by důvodem byl chybějící prostor v titulcích.) Místo „jdi do hajzlu“ bychom navrhovali držet se věrněji významu spojení „baiser [la] race“, jež podle rodilého mluvčího znamená „casser la figure“, tedy „dostat přes drážku“, „rozbít hubu“ atd. Mimoto překlad úplně opomíjí výhrůžku a nebezpečí střetu „pusť mě na něj...“ a omezuje se na výměnu nadávek

Poslední ilustrace překladu vulgarismů pochází z jedné z nejdůležitějších scén filmu ELM, kde se François během diskuze se studenty přestane ovládat:

C'est bien, c'est bien.

Je ne sais pas Esmeralda et Louise, votre boulot de déléguées c'est quoi? C'est d'essayer de représenter les élèves de sorte que la classe se passe le mieux possible, ou de fouter le bordel entre moi et les élèves? C'est quoi finalement le truc?

[...]

Parce que quand je vous ai vues ricaner là, un moment pendant le conseil, moi j'ai eu un peu mal voyez? Ça m'a fait un peu mal pour vous. [...] Et j'ai trouvé que ce n'était ni le lieu, ni le moment de le faire. Et que ce n'était pas très sérieux pour tout dire, d'accord?

[...]

Moi, je suis désolé, mais rire comme ça [...] en plein conseil de classe, c'est ce que j'appelle une attitude de pétasses. (ELM, 69)

Mají delegáti třídy zlepšovat komunikaci mezi žáky a učiteli, nebo mi házet klacky pod nohy?

[...]

Když jsem viděl, jak blbě se tam řehtáte, bylo mi z toho nanic.

[...]

Je mi líto, ale takhle se chlámát na konferenci můžou jenom dvě čúzy. (50)

François se snaží mluvit korektně, ale ne vždy se mu to daří. Přepíná proto mezi různými vrstvami lexika. Všimněme si, že u překladu spojení „fouter le bordel“ došlo k neutralizaci. Ze standardních, ale expresivních výrazů bychom mohli použít „... nebo je rozeštvávat/štvát proti sobě“. Ze slangovějších připadá v úvahu „[komunikaci ve třídě] zmrvit“, „rozhasit“,

„rozhodit“ apod. Použití slovesa „chlámat se“ na místo „ricaner“ a „rire“ považujeme v tomto kontextu za velmi příhodné.

V filmu ELM a potažmo i v titulcích hraje zásadní roli slovo „pétasse“, které François v rozčilení adresuje dvěma studentkám a vyvolá sled dalších reakcí. Dívky uráží předně to, že dotyčné slovo chápou jako přirovnání k prostitutce. *Petit Robert* jej definuje takto:

„- Vulg. Prostituée.

- Fille, jeune femme provocante par son allure et son attitude, à la tenue aguichante.“

Překladatelka zvolila jako český ekvivalent „čúzy“, jehož význam je ve *Slovníku nespisovné češtiny* (2006:99) popsán takto:

1. hanlivý výraz pro mladou ženu.
2. žena často střídající (sexuální) partnery, prostitutka.
3. dozorkyně ve vězení.

Ze sémantického hlediska i z hlediska vulgárnosti a představy o tom, co si vyučující může a nemůže dovolit říct, se nám daný překlad zdá velmi vhodný.

Další jev, na nějž poukážeme, je používání **ironie a sarkasmu**.<sup>5</sup> Tyto prostředky se částečně realizují pomocí intonace, což ztěžuje jejich převod do titulků.

Při příjmu do věznice si Malik musí vyslechnout ironické připomínky své minulosti:

Vous savez faire quelque chose à part agresser les flics avec une arme blanche ? (UP 6)

Co umíte? Jen útočit na policajty? (3)

Přirozenější formulace „Umíte i něco jiného než útočit na policajty?“ nepřipadala z prostorových důvodů v úvahu. Z tohoto hlediska je zvolené řešení přijatelné.

Když se César dozví, že Malik před plánovanou vraždou napadl spoluvězně, vyvolá to v něm podezření:

Il a fait quoi ?

-Il a savaté un mec

-Ah bon, t'as savaté un mec ? Qu'est-ce qu'il t'avait fait le mec ? Rien ? il t'a rien fait et tu l'as savaté c'est ça ? (UP, 23)

Co udělal?

-Zkopal chlapa.

-Fakt?

Co ti udělal?

Nic?

---

<sup>5</sup> Pokud známky ironie vykazuje celá promluva, necháváme ji z grafických důvodů bez podtržení.

Nic ti neudělal,  
a ty jsi ho zkopal? (11)

Z překladu cítíme Césarův výhružný sarkastický tón, který předchází záchvatu vzteku.

V ELM je ironie doménou François, který ji v komunikaci s žáky hojně užívá. Představuje pro něj jeden ze způsobů, jak si udržet autoritu.

Khoumba trvá na tom, že učitel přehání, když 55-minutové vyučování nazývá hodinou. François to kvituje s ironickým povděkem:

Merci la nuance est très importante. (ELM, 4)

Díky, to je důležitý detail. (2)

Z této formulace nemusí být zřejmé, že François svá slova nemyslí vážně. Navrhovali bychom přímočařejší variantu: „Bez toho detailu bychom se neobešli“, „Jistě, to je veledůležitý detail“ apod.

I na Boubacarův přisprostlý vtip má François ironickou odpověď:

C'est drôle Boubacar, très très drôle... très fin, très spirituel. (ELM, 8)

Moc vtipné, Bubakare.

To bylo duchaplné. (6)

Překladatelka skutečnou povahu Françoisovy promluvy naznačila spojením „moc vtipné“, jež je i v češtině neklamou známkou ironie.

Poslední ukázka ironie uzavírá Françoisovu debatu s nemístně zvědavým žákem na téma učitelovy domnělé homosexuality:

Allez, on va retourner, si Souleymane veut bien, maintenant qu'il a réglé ses problèmes psychologiques, on va revenir à l'imparfait de l'indicatif. (ELM, 19)

Takže Sulejman si  
vyřešil, co ho tížilo,  
a my se vrátíme ke gramatice. (12)

Použité řešení se vhodně vyhýbá dlouhému slovu „psychologický“ a zachovává jak tón, tak podstatu učitelovy narážky.

Na konec této kapitoly se zmiňme o překladu několika **slovních hříček**, jež zazní ve filmu ELM. Všechny tři, které zde uvedeme, pocházejí z interakce mezi Françoisem a jeho žáky.

Když se učitel na začátku roku třídě představuje, zavdává jeho příjmení příležitost k žertíkům:

Pour ceux qui ne me connaissent pas, mon nom c'est Monsieur Marin.  
Eh, vous êtes un marin? (ELM, 5)

Pro ty z vás,  
kdo mě neznají, jsem pan Marin.  
-Pan Mariňák! -A jste fakt mariňák? (4)

Překladatelka šikovně využila hovorového výrazu pro námořníka, jenž má stejnou etymologii a tedy i zvukovou podobu jako francouzské slovo „marin“.

Argenterie, qu'est-ce que ça veut dire argenterie?  
-C'est les habitants de l'Argentine.  
-Voilà, exactement, les habitants de l'Argentine. (ELM, 6)

Co znamená argentit?  
-Obyvatel Argentiny.  
-Aha. Obyvatel Argentiny. (4)

Vzhledem k tomu, že v tomto dialogu nebyl výraz „argenterie“ použit v kontextu, stačilo překladatelce najít slovo znějící podobně jako „Argentina“. Vypomohla si názvem minerálu argentit.

Succulent, c'est un mot que j'aimerais qu'on essaie de deviner. Qu'est-ce qu'il y a dans succulent? - *suc*, *suc* – il y a suc.  
-Y'a sucer. (ELM, 8)

Pojďme na slovo "šťavnatý".  
To byste mohli odhadnout.  
-Co slyšíte ve slově "šťavnatý"?  
-Šťáva. -Šťabajzna! (6)

Slovo „succulent“ se nevyskytuje pouze v této replice, ale diskutuje se o něm ve filmu i později, což překladatelce znesnadnilo hledání funkčního ekvivalentu. Se slovní hříčkou si případně poradila dvojicí slov šťavnatý-šťabajzna.

## 6.6. Analýza překladu reálií

### 6.6.1. Zeměpisné reálie

Reálie mající povahu geografických názvů nepředstavují jako denotáty větší problém, pouze u některých z nich je třeba znát zavedené české pojmenování (Londýn, Vídeň apod.). Komplikovanější situace nastává, pokud v konkrétním použití geografické reálie hraje roli i její konotativní rozměr. Na excerpce analyzovaných filmů si ukážeme oba případy.

Ve filmu ELM se na začátku školního roku každý z učitelů představuje kolegům:

Bonjour, je m'appelle Anne, j'enseignais en banlieue lyonnaise, à Bron plus précisément, et j'enseigne l'Anglais. (ELM, 2)

Dobrý den, já jsem Anne.  
Učila jsem blízko Lyonu, v Bron,  
a jsem profesorkou angličtiny. (1)

Upřesnění bývalého pracoviště nemá v této scéně ani v kontextu filmu větší význam.

Překladatelka si proto mohla dovolit převzít název obce bez dalšího vysvětlování. Proti zjednodušenému převodu „banlieue lyonnaise“ jako „blízko Lyonu“, nejspíše motivovanému snahou o co největší stručnost, nelze ze stejných důvodů nic namítat.

Po Anne přichází na řadu její kolega Frédéric:

Moi c'est Frédéric, je suis prof d'histoire-géo et je viens de Seine-Saint-Denis, à Aulnay-sous-Bois pour ceux qui connaissent. Voilà, je suis content d'être entré dans Paris maintenant. (ELM, 2)

Já jsem Frédéric,  
učím dějepis a zeměpis  
a přišel jsem k vám ze Seine  
Saint-Denis blízko Paříže,  
takže jsem rád,  
že budu učit ve městě. (1)

Frédéric se zmiňuje o dvou místech, která český divák pravděpodobně nebude znát: departementu Seine-Saint-Denis, jenž jako jeden ze tří tvoří „malou korunu“ okolo Paříže, a obci Aulnay-sous-Bois (v dialogové listině chybně zapsané jako „Aulnais“). Překladatelka zvolila převedení departementu s explicitací jeho polohy, která je důležitá pro pochopení druhé části Frédéricovy repliky. Ačkoli se Aulnay nachází v souvislé pařížské zástavbě a nejde tedy o žádný venkov, pro Francouze přetrvává povědomí o prestižním postavení Paříže „intra muros“ vůči přilehlým předměstím. To vše samozřejmě překladatelka nemohla obsáhnout v jednom titulku, její domestikační řešení proto hodnotíme jako adekvátní.

Údaje o bydlišti ve svém portrétu prozrazuje žačka Esmeralda:

Je m'appelle Esmeralda Ouertani, j'ai quatorze ans et je vis au 9, allée du Père Julien Dhuit dans le vingtième avec mes deux parents et mes trois frères et soeurs. (ELM, 39)

Jmenuju se Esmeralda Ouertani,  
je mi čtrnáct  
a bydlím v Père Julien  
Dhuit č.9, Paříž 20  
s rodičema a třema sourozencema. (26)

Jelikož Esmeralda mluví dostatečně pomalu, mohla překladatelka do titulků zařadit celou Esmeraldinu adresu. Dvacátý pařížský obvod zde byl převeden ve tvaru „Paříž 20“, možná po

vzoru označování pražských městských částí. Českému divákovi to mnoho neřekne, ale opět v tomto kontextu nemá Esmeraldino bydliště kromě dokreslení postavy velký význam.

Opačná situace nastává v další scéně. François s překvapením sleduje, že se studentky vydávají i mimo „svůj“ 19., resp. 20. pařížský obvod:

Ça s'écrit comment Lafayette?

-Lafayette, c'est-à-dire?

-Comme Galleries Lafayette.

-Pourquoi tu veux parler de ça?

-Ben parce que comme j'y vais souvent, je vais le rajouter dans mon texte.

-C'est bizarre parce que c'est quand même à quatre stations de métro. Vous qui ne sortez jamais du quartier, c'est quand même un grand saut d'un seul coup.

-Style, on n'est pas des paysans ça va!

-Grave, on sort de la ville

-Ah oui? Vous allez dans les arrondissements du centre de Paris?

-Ben ouais!

-Moi, je vais partout. 1er, 5ème, 20ème, 12ème, 19ème

-Ah oui, qu'est-ce que tu vas faire dans le 5ème?

-Dans le 5ème, ben je vais voir des copains, des copines au lycée tout ça. A Luxembourg plus précisément.

-Ah ouais! Tu vas au jardin du Luxembourg?

-Non, pas au jardin, j'ai dit au Luxembourg.

-Tu vas dans le pays qui s'appelle le Luxembourg?

-Mais non, la station de métro Luxembourg, le RER...

-D'accord. En fait vous sortez finalement! (ELM, 52)

-Jak se píše Lafayette?

-Prosím? -Jako Galleries Lafayette.

-Proč to potřebuješ vědět?

-Chci napsat, že tam často jezdím.

-Je to odsud čtyři stanice metrem.

-Ohromná dálka!

-Nejsme buranky.

-Jezdíme i do města.

-Do centra Paříže?

-Jo.

Já jezdím všude.

Do 1., 5. 20. 12. i 19. obvodu.

-A kam jezdíš v 5. obvodu?

-Za kámošema z lycea.

-Na Lucemburk. -Do té zahrady?

-Ne do zahrady. Na Lucemburk!

-Do Lucemburska?

-Ne, na stanici metra Lucemburk!

-Koukejme, kam až jezdíte! (36)

V tomto dialogu se projevují Françoisovy předsudky. Nejprve ho ohromí, že žáčky navštěvují luxusní nákupní galerii Lafayette, a posléze přímo prohlašuje, že děvčata přece nikdy neopouštějí svou čtvrť. Když Khoumba vypočítává, do jakých obvodů jezdí, reaguje François na zmínku toho nejluxusnějšího, pátého.

Prestiž jednotlivých částí Paříže je v rozhovoru obsažena implicitně, o to těžší je o ní informovat českého diváka. Překladatelka zvolila exotizující přístup bez explicitací. Divák si všimne, že Françoise cesty žaček po Paříži překvapují, bude ale ochuzen o sociální rozměr dialogu.

S převodem dalších zeměpisných reálií točících se okolo nejednoznačného pojmenování „Luxembourg“ si překladatelka poradila dobře. Dodejme jen, že nejspíše z prostorových důvodů došlo k vynechání odkazu na příměstské vlaky RER.

V teoretické kapitole jsme se zmínili o reáliích, jež nejsou vlastní ani výchozí, ani cílové kultuře. Jeden takový případ nalezneme v odmlouvání žáka Souleymana:

Si je vous le dis, vous allez m'envoyer chez Guantanamo c'est bon! (ELM, 17)

Dyž vám to řeknu,  
jsem zralej na Guantánamo! (11)

Americká reálie Guantánamo má v obou kulturách stejné asociace. V titulcích se díky tomu mohl objevit jen samotný místní název bez dalšího doplnění (ovšem podle české konvence s diakritikou).

### 6.6.2. Společenské reálie

Do této kategorie zařazujeme reálie týkající se společnosti a její organizace, ale i individuálních přístupů k ní. Zmíníme se také o otázkách národnosti a identity.

Film ELM z pochopitelných důvodů oplývá reáliemi ze školního prostředí. Vraťme se k počátečnímu seznamování učitelů:

Bonjour, je m'appelle Julie, je suis la CPE, je voulais vous dire bonjour à tous, et puis j'espère que l'année va bien se passer. (ELM, 2)

Já jsem Julie,  
zástupkyně pro letošní rok. (1)  
[...]

Zkratka CPE označuje osobu odpovědnou za vytvoření co nejlepších podmínek pro každého studenta s ohledem na jeho individuální potřeby. (*Les métiers de l'éducation nationale : Conseiller principal d'éducation (CPE)*, [online]) V českém prostředí stejná funkce neexistuje, ale podle našeho názoru se jí nejvíce blíží post výchovné poradkyně.

Další příklad pochází z dialogu dvou učitelů:



Excuse-moi... C'est bien toi qui a les quatrième 3 en français?

-Oui, je suis prof principal aussi. (ELM, 11)

Promiň. Ty učíš

čtvrťáky francouzštinu?

-Ano. A jsem jejich třídní. (7)

Postavení „quatrième“ na roveň čtvrté třídy považujeme za matoucí. I když divák vidí, že žákům je víc než deset let, doporučovali bychom pro třídu použít adaptované označení „osmáci“.

Jinde se překladatelka problematickému místu šikovně vyhýbá pomocí textového synonyma:

Je suis venu vous présenter un nouvel élève pour la quatrième trois qui s'appelle Carl. (ELM, 45)

Představuji vám

nového žáka vaší třídy.

Jmenuje se Carl. (31)

Po konfliktu s Khoumbou jí chce François zapsat poznámku:

Donne-moi ton carnet de correspondance. (ELM, 32)

Dej mi žakovskou knížku. (21)

Ačkoli si česká žakovská knížka a francouzský „carnet de correspondance“ stoprocentně neodpovídají (do francouzského sešitku se například většinou nepíše známky), v této scéně je domestikační přístup zcela na místě.

Na schůzi učitelů vypukne diskuze o tom, jaký přístup k žákům volit:

Ils se valorisent par leurs notes, ils se valorisent en passant dans la classe supérieure, et on les valorise au conseil de classe par les encouragements s'ils n'ont pas une très bonne moyenne, ensuite y'a le tableau d'honneur, y'a les félicitations, c'est pas rien tout ça! (ELM, 35)

Ale děti se motivují samy!

Pomocí známkování,

postupem do vyšších tříd,

my je motivujeme na třídních

schůzkách, když nemají dobrý průměr.

Máme nástěnku cti,

různá vyznamenání...

To není málo! (23)

U převodu „conseil de classe“ jako „třídní schůzky“ pozorujeme domestikační přístup. Oba termíny si zcela neodpovídají, neboť „conseil de classe“ nepředstavuje jen setkání rodičů a třídního, ale účastní se ho všichni učitelé, kteří ve třídě působí, spolu s výchovnou poradkyní, školním psychologem, dvěma zástupci rodičů a dvěma zástupci žáků. (*Collège et lycée* :

*conseil de classe*, [online]) V tomto kontextu nepovažujeme adaptaci za šťastné řešení, neboť není jasné, jak by „třídní schůzka“ mohla žáky motivovat. Preferovali bychom použít místo ustáleného spojení novotvar, jež by naznačoval odlišnost francouzského systému, např. „informační schůzka“ apod.

Během výše zmíněného „conseil de classe“ se vyučující za přítomnosti dvou žaček baví o Chérifově prospěchu:

Bon qu'est-ce qu'on lui met à Chérif? Avertissement travail ou plutôt conduite?

-Ce serait plutôt un problème de travail parce que si on regarde les notes: mathématiques 6, français 8, histoire-géo 9, anglais 9 et demi...

-Excusez-moi!

-SVT 12, musique 11.

-De fait, les notes sont assez basses, mais j'ai l'impression dans nos remarques ressort quand même un problème de conduite. (ELM, 63)

Tak jaké mu dáme varování?

Za prospěch nebo za chování?

Matematika 6,

francouzština 8,

dějepis a zeměpis 9,

angličtina 9,5...

-Pardon!

-Přírodopis 12, hudební výchova 11.

-Známky má slabé, ale stejně si myslím, že jde o problém chování. (46)

Překladatelka se rozhodla zachovat známkování na francouzský způsob. Z posledního komentáře vychází najevo, že šest nebo devět bodů není mnoho, přesto bychom uvítali dovysvětlení jejich maximálního počtu, a to nejlépe na začátku výčtu známek („matematika 6 z 20“ apod.). Opačnou, tedy domestikující tendenci prokázala překladatelka u převodu „SVT“ jako „přírodopis“. (Pro úplnost dodejme, že dnes se pro tento předmět na vyšším stupni užívá označení „biologie“.)

Pro výraz „avertissement“ bychom místo „varování“ volili zažitý termín „důtka“, který ostatně překladatelka používá o pár odstavců níž:

Bon, ceci dit, qu'est-ce qu'on dit, qu'est-ce que l'on fait? Avertissement? (ELM, 65)

Tak co s ním provedeme?

Dáme mu důtku? (48)

Na konci školního roku se jedna žačka Françoisovi přiznává, že se za celý rok nic nenaučila a dodává:

J'veux pas aller en professionnel.

-Mais c'est pas du tout la question de ça, c'est... Bon, là tu passes en troisième, tu as très largement le temps de penser à ton orientation à la fin de la troisième ! (ELM, 89)

Já nechci jít na další školu.

-Tím se teď netrap.

To se začne řešit příští rok. (65)

Označení „professionnel“, tedy „lycée professionnel“ se v titulcích objevuje zobecněno jako „další škola“. V tomto případě by se nám zdálo vhodnější použít výraz „učňák“. Ten sice plně neodpovídá francouzskému originálu, ale z úst děvčete, jež se kvůli prospěchu obává nuceného odchodu ze školy, by zněl přirozeněji. Překladatelka také adekvátně zobecnila označení třídy „la troisième“ na „příští rok“.

Ve filmu UP se nepravdělně vyskytují reálie z prostředí soudu:

Et... et pour le Juge d'Application des Peines?

-Hmm ! T'inquiète pas, va. Il t'expliquera (UP, 61)

A co soudce?

-V klidu. On ti to vysvětlí. (29)

Komplikovanou reálii z francouzského justičního systému vyřešila překladatelka účelně vynecháním upřesňujícího přívlastku.

Korsický advokát se kvůli Césarovým kličkám začíná obávat o svou živnost:

Mais c'est qui ces types là!? C'est qui ces voyous ? Tu m'avais pas dit que c'était une affaire comme ça ! Tu sais ce que je risque moi avec ton copain ? La radiation! Et j'ai pas besoin de ça, hein. (UP, 61)

-Co je to za syčáky?

Neřekl jsi mi, o co jde.

Víš, co mi hrozí?

Vyškrtnutí ze seznamu advokátů.

To by mi tak scházelo. (30)

Nedořečenou reálii opět z právníckého prostředí („radiation“) překladatelka příhodně explicitovala.

Malikovi líčí kamarád obchod, který překazilo rozbité auto:

Les mecs, ils descendent, ils commencent à pousser la caisse. Et, là, devine qui c'est qui vient pour donner un coup de main?

[...]

La Douane Volante mon pote ! Douane volante ! (UP, 66)

Chlapi vystoupí, tlačí auto.

A kdo jim přijde pomoci? Hádej!

[...]

Celníci, kámo! (32)

Použité spojení „douane volante“ označuje podle rodilého mluvčího, kterého jsme konzultovali, hlídku celníků, jejíž působnost se neomezuje na oblast státní hranice. V kontextu uvedené scény tento detail není podstatný, proto souhlasíme se zobecněním v překladu.

Další scéna se opět odehrává u soudu:

Bien. Monsieur le Procureur, quel est l'avis du parquet ?

-Au regard des éléments mis en avant par le CIP je ne m'oppose pas à ce que vous fassiez droit à la demande de permission de sortie de Monsieur El Djebena. (UP, 67)

Jaký je názor prokuratury?

-V zásadě nejsem proti tomu,  
aby pan el-Džebena  
dostal propustku. (33)

Svébytnou právní realii představuje „le CIP“ aneb „Conseiller d' Insertion et de probation“. Jedná se o osobu, jež má dohlížet na hladké zapojení bývalých vězňů do společnosti. (*Les métiers de l'éducation nationale : Conseiller principal d'éducation (CPE)*, [online]) Nejspíše vzhledem k tomu, že prokurátorovu promluvu bylo třeba kondenzovat, se překladatelka rozhodla zmínku o „CIP“ příhodně vynechat.

Narážky na politiku se v obou filmech objevují jen výjimečně, například ve filmu UP prostřednictvím televizního komentáře o přemístění korsických vězňů:

.... Une revendication longtemps réclamée et qui semble aboutir avec le regroupement décidé par Nicolas Sarkozy des prisonniers politiques. Un geste qui n'a pas encore été commenté par les nationalistes. (UP, 43)

<Jde o rozhodnutí Nicolase>

<Sarkozyho týkající se>

<přeskupení politických vězňů.>

<Zatím žádná odezva>

<od korsických nacionalistů...> (21)

V titulcích se objevuje jméno Nicolase Sarkozyho; překladatelka může předpokládat, že je v českém prostředí dostatečně známý. Televizní reportér o něm sice mluví jako o ministrovi vnitra, to však v tomto kontextu není podstatné. (Lomené závorky naznačují, že zvuk jde z televize.)

Příčinu ke třenicím v obou filmech zavdává etnický původ protagonistů. V následující scéně se o svém původu hádá Carl s Boubacarem:

On est des français, qu'est-ce qu'il y a ? [...] Département français!

-Mais pourquoi vous ne dites pas « on est des français » au lieu de dire « on est des antillais »?

-Et alors, c'est la même chose.

-Non, je pense pas non. (ELM, 60)

-Tak proč říkáš, že jsi z Antil?  
 -Jsme Francouzi.  
 Jsme francouzskéj département.  
 -Tak proč neřekneš, že jsi Francouz?  
 -Není to jedno?  
 -Myslím že ne. (43)

Spor se točí okolo identity Francouzů z Antil. Překladateli ulehčuje práci, že princip rozepře je v dialogu explicitován. Francouzská správní jednotka „département“ se až na úpravu diakritiky objevuje v titulcích v původní, exotizující podobě. Divák neznalý tohoto označení se může v překladu ztratit; na druhou stranu považujeme tento termín ve francouzském kontextu za zavedený.

V následujícím úryvku má François problém porozumět kritice Esmeraldy a Khoumby:

Vous mettez tout le temps des noms de « patos » aussi, c'est « cheum ».  
 -C'est quoi, des noms de...?  
 -Des noms de « babtou », [...] - c'est-à-dire de « babtou », de français, de « séfran ». (ELM, 10)  
 -Vybiráte jenom gádžovský jména.  
 -Prosím? -Gádžovský jména!  
 -Co to znamená?  
 -Bělošský, frantický, žabožroutský. (6)

Problém v překladu tohoto dialogu způsobuje kromě sémantické roviny lexika také jeho formální stránka. Povšimněme si „verlanizovaných“ výrazů, jako je „cheum“ (ve standardní francouzštině „moche“), „babtou“ („toubab“) a „séfran“ („français“). Dva poslední výrazy představují označení typických „Français de souche“ (Goudaillier 1997:46, resp. 66) a odkazují tak na samou podstatu verlanu jako prostředku vymezení se vůči většinové společnosti. Překladatelka zjevně pochopila tento záměr a adaptovala ho na české prostředí. Výraz „gádžovský“ (v původním textu „patos“, označující původně bělochy v Alžírsku; Mennesson 2010) sice vystihuje dichotomii my-oni, je ale příliš úzce vázán na romskou komunitu. Pokud bychom chtěli dodržet opozici dvou komunit, dalo by se uvažovat o použití slova „buržoustský“. Rasové určení by se tak ovšem posunulo na rovinu politicko-ekonomickou.

Tento ohled je naopak vhodně vyjádřen v lexému „bělošský“, jenž českému divákovi explicituje jeden z aspektů problému. Novotvar „frantický“ podle našeho názoru adekvátně vyjadřuje odmítavý postoj začek a zároveň originalitu jejich vyjadřování. Poslední textové synonymum „žabožroutský“ bychom z úst Francouzky nečekali, svou expresivitou naznačující posměch je však adekvátní.

V obou filmech se opakuje výraz „bled“, skytající několik možných významů.  
*Dictionnaire du français non conventionnel* (Cellard a Rey 1980:85) uvádí tyto:

„Village d’où l’on est originaire.

Village ou petite ville, opposés à Paris ou à une très grande ville.

Ville lointaine, étrangère que l’on situe mal.

Toute agglomération provinciale ou tenue pour rurale.

Outre : *un*, des *bleds* (ci-dessus), on trouve dans la langue familière *le bled* : la campagne, tout endroit éloigné ou isolé.“

Příručka *Comment tu tchatches !* (Goudaillier 1997:51) definuje výraz následovně:

„village, ville d’origine ; par extension, pays d’origine“

Souleymanovi hrozí, že ho po případném vyhazovu ze školy pošle otec do Mali:

[...] Parce que si Souleymane se fait virer, il repart au bled direct !

-Arrête de fantasmer.

-Il va repartir au Mali ! (ELM, 77)

Jestli Sulejmana

vyrazej, pošle ho zpátky domů.

-Nefantazíruj.

-Pošle ho zpátky do Mali. (55)

V české verzi mluvčí naznačuje, že Souleymane má domov v Mali, ačkoli nevíme, jestli tam vůbec kdy byl. Chceme-li ale naznačit, že žákovi hrozí návrat do země jeho předků (a snad i rodiny), zdá se toto řešení jako nejvhodnější.

Nad podobným tématem se zamýšlí jeden z učitelů:

Non, mais attends, si tu en tiens compte pour chaque gamin, tu ne fais plus rien quoi, c’est fini... Il y a la violence, le retour au bled... C’est sûr que tu dois le prendre en compte mais au bout d’un moment, il faut... (ELM, 80)

Nemůžeš s tím vždycky počítat.

Kam bys došel?

Je tu nebezpečí násilí, návratu do

Afriky... S tím se musí počítat... (57)

V titulcích tentokrát došlo ke konkretizaci obecného označení „bled“, které však ani v tomto kontextu nemusí nutně znamenat Afriku (ale třeba i již zmíněné Antily). Jinou možnost nabízí změna funkční výpovědní perspektivy: „Můžou je trestat, poslat pryč z Francie...“

Následující příklad se opět týká možného Suleymanova vyloučení:

Souleymane va passer en conseil de discipline, il va être exclu, et il va même peut-être se retrouver au bled. (ELM, 79)

Sulejman určitě  
půjde před disciplinárku,  
bude vyloučený ze školy  
a možná ho pošlou k jeho kmeni. (57)

Tento převod nepovažujeme za šťastný, i vzhledem k tomu, že repliku pronáší učitel. Víme, že Suleymanovi hrozí odjezd do Mali, proto zde připadá v úvahu zvolit pro „bled“ jako textové synonymum právě název této země.

Na zemi svého původu nezapomene ve svém portrétu upozornit ani Rabah:

Je m'appelle Rabah, j'ai quatorze ans, j'écoute du rap. J'aime mon bled la Kabylie et j'aime y aller tous les ans. (ELM, 40)

Jmenuju se Rabah, je mi čtrnáct,  
poslouchám rap,  
mám rád naši africkou vesnici  
Kabylie a rád tam jezdím. (28)

Překladatelka zjevně chtěla vysvětlit, kde se Kabylie nachází. V tom případě bychom preferovali fakticky přesnější variantu „mám rád náš africký/africkéj kraj Kabylii“.

Ve filmu UP se na Malika utrhne jeden z Korsičanů:

Arrête de taper là comme ça, hein ! T'as pas quelqu'un à taper au bled, là ? Ou de l'autre côté chez tes potes, non ? Non ? (UP, 34)

Přestaň s tím!  
Somruj u svejch lidí.  
U svejch kámošů. (17)

V této scéně je výraz „bled“ použitý v narážce na arabskou komunitu, v kontrastu se společenstvím Korsičanů. Překlad tento aspekt vhodně odráží.

Se jmény postav, jež mají podle Nedergardové-Larsenové (1993) nejčastěji povahu exotizačních prvků, nakládají překladatelky podobně. Jedná-li se o jméno francouzské či italské, zůstává v titulcích nezměněno (Gilles, Louise, Frédéric). V případě jmen z čínštiny a arabštiny volí překladatelky fonetický přepis. Jde například o tato jména (první je vždy uvedena varianta z dialogové listiny, na druhém místě přepis v titulcích): Wey – Wej, Souleymane – Sulejman, Boubacar – Bubakar, Aïssata – Aisata, Ryad – Rijád, El-Djebena – El-Džebena, Moussab – Musab, Brahim Lattrache – Brahím Latraš, Ouassila Gazil – Wasíla Gazílová atd.

### 6.6.3. Kulturní a sportovní realie

Další kategorií, u které se zastavíme, je kultura a sport. Jedná se především o narážky na televizní pořady, moderní hudbu a fotbal.

Esmeralda v rámci svého medailonu vypočítává své oblíbené skupiny:

Sinon, je voudrais être « rapeuse » et je suis fan de « Bakar, Médine, Younes, Marvin et Mafiak'1 fry ». (ELM, 39)

Jinak chci být rapperka  
a poslouchám Bakara, Médina,  
Younese, Marvina a Mafiak'1 fry. (27)

Překladatelka se (snad i kvůli efektu zpětné vazby) rozhodla zachovat názvy skupin beze změny. S tímto postupem souhlasíme, neboť stejně exotická mohou tato uskupení být i pro francouzského diváka.

Jiný žák dává ve svém portrétu prostor fotbalu:

J'aime Zidane, j'aime parler et j'aime les clips de « Psy4 de la rime » et allez l'OM!

-Oui, oui « allez l'OM » on peut s'en passer. (ELM, 40)

-Mám rád Zidana,  
rád si povídám a mám rád klipy  
od "Psy4 De La Rime".

A Marseille, do toho!

-Olympik Marseille vynech. (28)

S názvem skupiny překladatelka nakládala stejně jako v předešlém příkladu. I jméno Zinedina Zidana bylo zachováno bez vysvětlení, jež v jeho případě nejspíš není nutné. Překladatelka pouze účelně explicitovala pro české publikum nesrozumitelnou zkratku „OM“.

Ve slohu žáka Carla najdeme mnoho kulturních narážek:

J'aime les frites, le souk et la « dance hall ». J'aime regarder MTV base et j'aime mes parents et mon frère. [...] J'aime la série « Tropiques amères ». J'aime ma cité. J'aime la série « Sécurité intérieure ». [...] J'aime pas « La Nouvelle Star » et « La Star Académie ». J'aime pas les hommes politiques, la guerre en Irak, les gothiques et les « skateurs ». J'aime pas les profs sévères. J'aime pas les maths, les racistes et j'aime pas « Materazzi ». (ELM, 55)

Mám rád hranolky, zouk a dance hall.

Rád se dívám na MTV Base

a mám rád rodiče a bráchu.

[...]

Mám rád seriál o otrocích.

Mám rád své město.

Mám rád seriál o agentech.

[...]

Nemám rád soutěže v televizi.

Nemám rád politiky, válku v Iráku,



gotiky a skejťáky.  
Nemám rád přísný kantory.  
Nemám rád matiku, rasisty  
a nemám rád Materazziho. (38)

Na Carlově monologu se ukazuje, jak lze kombinovat odlišné přístupy k reáliím. Některé překladatelka ponechává bez jakéhokoli zásahu („dance hall“, televizní stanice „MTV base“ nebo postava ve Francii nenáviděného italského fotbalisty Materazziho). Jiné elementy jsou naopak dovysvětleny nebo zobecněny (seriály „Tropique amères“, „Sécurité intérieure“ a dvě pěvecké soutěže). Zjednodušeně se dá říci, že překladatelka nechala v původní formě reálie, pod kterými lze něco představit, a adaptovala ty, jež by pro diváka byly jen shlukem cizích slov.

Všimněme si ještě překladu slova „souk“ jako „zouk“. „Souk“ se ve francouzštině používá jako označení (arabského) trhu (*Petit Robert*), zatímco „zouk“ je hudební styl. Těžko říci, jaký význam měl Carl na mysli, avšak vzhledem k jeho karibskému původu se zdá pravděpodobnější druhá možnost (kterou ostatně zvolila i překladatelka).

V obou filmech se protagonisté potýkají s kulturními rozdíly. Žák Rabah popisuje nepříjemný zážitek na večíрку:

L'autre fois, j'étais parti dans une fête, y'avait que des « jambon-beurre ».

-Y'avait que des « jambon beurre » hein?

-Ouais, comme vous.

-Rappelle-nous un petit peu ce que c'est qu'un « jambon beurre ».

-C'est des gens qui puent le fromage.

-Et donc tu es allé dans une fête où tous les gens puaient le fromage? - *ouais ils sont blancs* -

-Ils étaient tous habillés en costard cravate tout ça. Moi je suis venu avec mon « baggy », et tout le monde me regardait bizarre.

[...]

En tout cas les chips, y'avait que du bacon.

-Et alors c'est... ?

-Alors je me suis abstenu!

-Ah d'accord, y'avait oui... du bacon, du jambon... d'accord, je comprends. (ELM, 29)

-Já byl na večíрку šunkožroutů.

-Šunkožroutů? -Jako jste vy.

-A kdo jsou to šunkožrouti?

-Lidi, co smrděj sýrem.

-Všichni na večíрку smrděli sýrem?

-Jo, byli bílí a v obleku.

Já přišel takhle a všichni čuměli.

[...]

-Stejně tam měli

jenom slaninový chipsy.

-No a?

-Musel jsem si je odříct.

-Aha. Slanina, šunka... Už chápu. (19)

Rabah ve vyprávění naráží na dvě odlišnosti: rasové a kulturní (běloši, kteří na rozdíl od něj jedí vepřové). Tyto rozdíly jsou vysvětlovány už v původním dialogu v návaznosti na otázky učitele Françoise. Díky tomu nemusela překladatelka přistupovat k další explicitaci.

Ve vězení jsou konfrontace vyostřenější. Malika mají spoluvězni za korsického zrádce a častují ho hrubými urážkami:

Fils de mécréant !

-Ça suffit! Oh, Oh ! On se calme !

Ca suffit Oh silence !

-Espèce de porc ! Halouf !

Casse toi tu pues le porc ! Halouf, va !

J'te défonce vas-y ferme ta gueule !

-Eh Eh reviens eh oh ! Oh Oh Oh arrête ! Malik !

Reviens reviens qu'est ce qui t'arrive ?

-Halouf ?? !!

Qui tu traites de porc, moi ?

Qui tu traites de porc ?

Tu me traites de halouf, moi ? Bâtard !?!

-Oh Oh Oh arrête !

Malik

-Lâche moi, putain ! Lâche moi ! (UP, 40)

Hajzle!

-Prase!

Smrdíš vepřovým!

-Kdo je u tebe prase?

Mně budeš říkat prase?!

Pust' mě!

-Nech toho! (20)

Překladatelka věrně převedla invektiva založená na přirovnání k praseti, pro muslimy nečistému zvířeti. První urážka „fils de mecréant“ (v češtině „hajzle“) však pozbývá původního zabarvení. Příhodnější by bylo převést ji opět narážkou na náboženství, např. „ty nevěřící pse“. Překladatelka jinak posouzení intenzity těchto nadávek nechává na divákovi, který je ostatně ve stejné pozici jako divák francouzský.

Několik kulturních odkazů s odbočkou do historie nabízí rozhovor Françoise s jedním z kolegů:

Et tu sais déjà ce que tu vas leur faire lire cette année?

-Non, j'ai pas encore réfléchi.

-Parce que moi en histoire, je risque de commencer par l'ancien régime, donc si ça te dit de faire des ponts... Qu'est-ce qu'il pourrait y avoir comme bouquin?

-Ouais, ben il y aurait les Lumières forcément, mais c'est un peu dur en quatrième.

-Mais Voltaire... Voltaire c'est dur?

-Disons que c'est pas évident.

-Je sais pas, Candide ça se lit tout seul... - *en quatrième*... - Zadig...

-Oui oui, mais on rame quoi. (ELM, 11)

-Už víš, co budete letos číst?  
 -Ještě ne.  
 -Začínáme probírat Starý režim.  
 Jestli chceš navázat,  
 co se tam nabízí za knihy?  
 -Osvícenství, ale to je pro ně těžké.  
 -Ale Voltaire... Ten je těžký?  
 -Není moc čitelný.  
 -Co Candide? To se čte samo.  
 -Ve třinácti?  
 -Zadig?  
 -Možná, ale bude to dřina. (7)

Vidíme, že pro názvy historických období přebírá překladatelka zavedené názvy „Starý režim“ a „Osvícenství“. Jméno Voltaira je i v českém prostředí dobře známo, stejně jako jeho dílo *Candide*, proto nelze než souhlasit s jejich přímým převodem. Méně proslulý je román *Zadig*, ale narážku lze i bez jeho znalosti pochopit z kontextu.

#### 6.6.4. Metajazykové narážky

Na konec naší analýzy se zaměříme na metajazykové odkazy, které od překladatele často vyžadují kreativní řešení. Při přechodu od výchozího k cílovému textu se totiž změnou kódu mění i jazyková realita.

První příklad pochází z filmu ELM, kde se François snaží žákům přiblížit záludnosti konjunktivu:

Monsieur, pourquoi ils mettent l'imparfait de l'indicatif?

[...]

Pourquoi l'imparfait de l'indicatif?

[...]

-Si on dit imparfait de l'indicatif et qu'on précise, c'est bien qu'on veut le distinguer d'un autre imparfait. De quel imparfait il faut le distinguer? Agam?

-C'est l'imparfait du subjonctif.

-Exactement. L'imparfait du subjonctif, très bien. Est-ce que quelqu'un peut me donner un exemple d'imparfait du subjonctif? J'y crois pas Khoumba mais je t'écoute.

-Attendez, je pense que je vais me tromper...

-Oui, je crois aussi.

-Je «fusse».

-Je «fusse» bien sûr, du verbe «fusser». Je «fusse, tu fusses»...

-Non, je «fusse»... je sais pas.

[...]

-non, je «fusse» nous fussions, vous fussiez, ils fussent.

-Bon alors... c'est pas si bête, c'est pas si bête, simplement tu ne sais pas l'utiliser. Tu as retenu une vague terminaison de l'imparfait du subjonctif. Mettons que je dise: il faut que je sois... on va dire... en forme, il faut que je sois en forme. Qu'est-ce que c'est que ce "sois" là? Eva.

-C'est du présent du subjonctif.

-Très bien, c'est du présent du subjonctif. Alors si je veux construire un imparfait du subjonctif, je vais faire une concordance de temps. Je vais mettre un passé là: il fallait que...

-Il fallait... il fallait que je sois.

-Il fallait que je... Khoumba? - fusse – fusse eh oui!

-Mais vous croyez vraiment que je vais aller voir ma mère et lui dire, il fallut que je sois fusse qu'est-ce qu'elle va comprendre?

-Non, c'est pas «il fallut que je sois fusse» c'est... apprends d'abord la phrase avant de gueuler.

-«Il fallut que je sois fusse» en forme

-Il fallait que je fusse en forme, c'est une concordance de temps.

-Oui mais ça se dit pas dans la vie j'sais pas, c'est la vérité, c'est la vérité!

-J'avais raison, c'était je fusse!

-C'est bien, si je peux me permettre de répondre. Est-ce que je peux répondre à la question qui m'est posée? Si ça vous intéresse vraiment. (ELM, 12)

-Pane učiteli?

-Proč je tam indikativ imperfekta?

-Uklidněte se!

-Proč tam není jenom imperfektum?

[...]

-Říkáme indikativ imperfekta, abychom ho odlišili od jiného imperfekta.

-Od jakého?

-Agame.

-Od konjunktivu imperfekta.

-Přesně tak. Výborně. Kdo mi řekne příklad konjunktivu imperfekta?

Nevěřím svým očím, Khumbo, ale poslouchám tě.

-Hele, třeba se pletu...

-Nedivil bych se.

-"Byl sem býval".

-Jistě. Od slovesa "bylbysem".

-Ne!

-Byl sem, byla sem, bylo sem...

-No, máš vágní představu o tvarech, ale kdy se používá?

Uvedu příklad.

Je třeba, abych byl...

...ve formě.

Co je to za tvar? Evo?

-Konjunktiv přítomný.

-Správně.

A pokud chci použít

konjunktiv imperfekta,

platí pravidlo časové souslednosti.

-Bylo třeba, abych... Khumbo?

-Byl býval!

-A vy myslíte, že svý mámě řeknu:

"bylo třeba, abych byl mýval..."?

-To určitě ne.

Nauč se správný tvar.

-Kdybych byl býval...

-Jde o časovou souslednost.

-Já to věděla!

-Necháte mě odpovědět, zajímá vás to? (8)

Tato scéna je pro překladatele obtížná nejen svou metajazykovou povahou, ale i způsobem, jakým se zde s danými jazykovými jevy nakládá. François látku vysvětluje na příkladech, uvádí ji do souvislostí a navíc některé výroky obrací v žert.

Překladatelka zvolila jako alternativu minulého konjunktivu podmiňovací způsob minulý, jenž se v hovorové češtině používá asi stejně výjimečně jako konjunktiv minulý ve francouzštině. Z tohoto pohledu tedy volila překladatelka dobře. Zajímavé je, že ačkoli v titulcích dává učitel příklady podmiňovacího způsobu, gramaticky čas nazývá konjunktivem. Podle slov překladatelky byla tato volba motivována snahou neoddálit se od zvukové stránky filmu, kde několikrát zazní „imparfait“ (ačkoli „subjonctif“ byl logicky nahrazen „konjunktivem“), „en forme“ apod. Další důvodem byla nadměrná délka výrazu „podmiňovací způsob minulý“.

Toto řešení má však i své nedostatky. Zaprvé již zmíněný rozpor mezi příklady podmiňovacího způsobu a jeho označením jako konjunktiv, který český divák nejspíše nebude znát. Nepřirozeně působí domnělé sloveso „bylbysem“, jež by v češtině asi nikdo nevymyslel. Paralela s francouzskou časovou sousledností také pokulhává, vzhledem k její absenci v češtině.

Na diskuzi o filmu v rámci semináře o titulkování (říjen 2010 až leden 2011 na ÚTRL FF UK) padl návrh na nahrazení konjunktivu přechodníky, které pro české žáky představují kámen úrazu stejně jako konjunktivy pro Francouze. Dvojice konjunktiv přítomný/minulý by tak mohla být nahrazena přechodníkem přítomným, resp. minulým. V souladu s Françoisovým příkladem (jenž se ve filmu objeví napsaný na tabuli), lze uvažovat o příkladech obsahujících slovo „forma“ („Cviče, zůstávám ve formě.“; „Zacvičiv si, zůstávám ve formě.“). Časovou souslednost bychom pak navrhovali nahradit buď poukázáním na logiku použití časů (v minulosti přechodník minulý) nebo připomenutím vztahu dokonavosti a nedokonavosti slovesa a tvoření přechodníků. („Pokud chci použít přechodník minulý, tvořím ho z dokonavého slovesa.“)

I další scéna, již rozebereme, pochází z diskuze François a jeho žáků na téma francouzská gramatika. Rabah kritickým okem sleduje spolužačku, která se na tabuli pokouší vyčasovat sloveso „croire“ v jednoduchém perfektu:

Déjà je c'est avec un t

-Non, continue. Ça va les autres!

-Non, c'est tu avec un t.

-Non plus.

-Trop « *ficha* ».

-Non je rigole, nous, vous c'est avec... c'est pas comme ça que ça s'écrit.  
-Alors c'est quoi nous?  
-C.R.O... et y'a pas de I.  
-Ouais, y'a pas de I. (ELM, 21)

-U "já" je na konci "t".  
-Ne.  
Pokračuj.  
Ostatní, klid!  
-Tak u "ty" je na konci "t".  
-Taky ne. -Drž radši pysk!  
-Ne, dělám si prču.  
Ale množný číslo má celý blbě.  
-A jak to má být?  
-Bez toho "i".  
-Tak stačí. (13)

Titulky obsahově kopírují původní dialog, takže divákovi neznalém francouzštiny unikne, o čem že se to žák s učitelem dohadují. Překladatelka však byla do značné míry omezena tím, že kamera zabírá vše, co dívka píše na tabuli. Zprostředkování sporu mezi Rabahem a Françoisem je pro pochopení scény dostačující.

Z filmu ELM uvedeme ještě jeden úryvek. François vysvětluje Khoumbě, jak počítat slabiky v básni:

Noir dans la neige et dans la brume. Voilà y'en a dix.  
-Tu dis: noir dans la neige et dans la brume,<sup>6</sup> et tu fais donc deux syllabes de trop parce que tu comptes les E muets. Et les E muets, il ne faut pas les compter puisqu'ils sont muets. Noir dans la neige-et dans la brume, et ça fait huit. Si on refait le décompte précisément, en soulignant chaque syllabe, on a: ils é-cou-tent – alors celui-là je vais revenir dessus – donc deux octosyllabes... (ELM, 66)

-Deset slabik.  
-Poslouchej, co čteš.  
Přidala jsi dvě slabiky,  
jelikož počítáš i němé "e".  
Správně čteme...  
To je celkem osm slabik.  
Podtrhneme si jednotlivé slabiky  
a spočítáme je. (48)

Překladatelka zvolila exotizační přístup s přihlédnutím ke zvukové stránce filmu. Pokud bychom se chtěli snažit o domestikaci, bylo by možné ji vystavit na kontrastu spisovnosti a nespisovnosti koncovek (např. „zved“ versus „zvedl“). V takovém případě by se dal použít například verš z *Maryčky Magdonovy* („S rozbitou lebkou do příkopy pad“). České publikum by si potom ovšem právem mohlo klást otázku, proč francouzští žáci recitují Bezruč.

Ve filmu UP navštěvuje Malik ve vězení kurzy francouzštiny:

---

<sup>6</sup> Podtrženo už v dialogové listině.

Il y a un mot avec un « A » mais dans lequel on n'entend pas « A »...

-Le quatrième mot...

-Le quatrième mot... C'est quel mot celui là ?

-"Dans"

-"Dans." Reprenons le deuxième mot... Le deuxième mot... Vas-y

-Canard

-Ca-nard. Dans ce mot là, vous avez deux syllabes. Ca – nard. Vas-y répète moi ça... En détachant bien les deux syllabes

-Ca – nard

-Super. Dans la première syllabe, « ca », le « A » se trouve en début ou à la fin de la syllabe. (UP, 29)

Je tu slovo s písmenem A,

které se vyslovuje dlouze.

-To čtvrtý slovo.

-Co to je za slovo?

"Dans".

Vraťme se k druhému slovu.

-No, přečti to!

-"Canard".

Skládá se ze dvou slabik.

"Ca - nard".

Zopakuj to

a odděl ty dvě slabiky.

Výborně.

V první slabice je písmeno A

na začátku nebo na konci? (15)

I tento převod se nese v duchu exotizace. V této scéně je však podstatná především výslovnost studentů, kterou samozřejmě slyšíme. Zachování francouzských slov v titulcích se tedy zdá i s ohledem na efekt zpětné vazby jako logická volba. Povšimněme si ale i drobné adaptační úpravy, když je nosové „a“ vysvětleno jako „dlouhé a“

V posledním úryvku, jež uvedeme, se kamarád snaží Malikovi pomoci s gramatikou:

-... alors là faut que tu remplaces tous les "on", par des "nous".

-Ouais.

-T'as compris?

-Ouais, ouais.

-Regarde, « on mangea d'abord ». Vas-y

-Nous mangeons d'abord.

-Non alors regarde. C'est bien pour « nous », mais « mangeons », faut qu'tu... au passé ça donne quoi?

-Comment ça ? « Nous a... » « Nous avons mangé –

-Voilà

-... d'abord".

-Bien joué. « Nous avons mangé ». Ca c'est au passé. Ensuite maintenant tu me le mets au passé simple

-...

-Nous... mangeâmes...

-Nous mangeâmes. Bordel, ça se dit, ça?!? Nous mangeâmes !

-Ben ouais ça se dit ouais, c'est un truc de ouf. J'lai jamais dit mais ça se dit. (UP, 36)

-Musíš nahradit

neosobní "se" za "my". Chápeš?

-"Jedlo se." No!  
 -"My jíme."  
 -"My" je dobře, ale "jíme"  
musíš dát do minulého času.  
 -"My jsme jedli."  
 -Dobře. A teď to dej  
do podmiňovacího způsobu.  
"My... bychom jedli."  
 -Říká se "bychom", ne "bysme"?  
 -Já říkám "bysme", ale oni ne. (18)

Francouzský dialog se točí okolo dvou bodů: neurčitého zájmena „on“ a jednoduchého perfekta. S prvním si překladatelka šikovně poradila pomocí trpného rodu se zvratným zájmenem „se“. V druhém případě přistoupila k užití podmiňovacího způsobu. Obě domestikační řešení považujeme za vhodná.

## 6.7. Diskuze

V první části analýzy jsme se zaměřili na převod prostředků substandardních sociolektů do češtiny. Nejprve jsme konstatovali, že ačkoli se odchylky od normy projevují i na fonetické rovině, překladatelky ji nejspíše při tvorbě titulků opomíjejí. Proto jsme se jí při posuzování překladů dále nezabývali. Zajímavější je z našeho pohledu rovina morfosyntaktická. Všímáme si, že na této úrovni se z nestandardních prvků a postupů uplatňuje redukce zájmen, nadužívání zájmena „on“, absence zápornky „ne“, příznakový slovosled, častý příklon k vytýkacím konstrukcím, vyjádření rozkazu formou oznamovací věty, opakování výrazů a vkládání výplňkových slov. Pozorujeme, že při jejich převodu se u všech výše zmíněných jevů nejčastěji uplatňují dvě strategie: nivelizace do sféry spisovné češtiny a kompenzace prostřednictvím substandardních koncovek. Jen v několika případech přistupují překladatelky k jinému postupu, jako je použití atypického slovosledu nebo lexikální zvýraznění expresivity.

V lexikální části analýzy jsme se předně věnovali dvěma rovinám: sféře „langage familier“ a vulgarismům. Toto dělení jsme převzali ze slovníku *Petit Robert*, který jsme pro charakteristiku analyzovaných lexikálních jednotek použili jako referenční příručku. Na úrovni „langage familier“ jsme si všímali dvou zvláštních (a dnes různě produktivních) slovotvorných postupů, verlanu a apokopy. Nakonec jsme stručně zmínili dva průvodní jevy substandardního vyjadřování, ironii a slovní hříčky. Ačkoli i na lexikální úrovni došlo



v některých případech k neutralizaci výrazu, ve většině analyzovaných příkladů byla původní expresivita zachována.

Soudíme, že funkčnost nestandardních forem sociolektu nebyla v překladu narušena. K neutralizaci těchto prvků nedošlo v takové míře, jak jsme očekávali. Díky doprovodnému obrazu a zvuku nemusí divák pro interpretaci expresivity promluv vycházet výhradně z titulků. Posun jsme zaznamenali pouze v některých scénách filmu ELM, kde překladatelka dle našeho názoru vychází vstříc očekávání diváků nivelizací nespisovných prvků v promluvě učitele Françoise a naopak občasným posílením expresivity vyjadřování žáků. Naše první hypotéza se tedy nepotvrdila.

Mezi reáliemi jsme na základě excerpcí vytvořili čtyři kategorie: odkazy zeměpisné, společenské, kulturní a sportovní a metajazykové. Vzhledem k omezenému množství příkladů jsme excerpci prováděli na kompletním materiálu, jež jsme měli k dispozici. Většina příkladů reálií, které jsme takto získali, byla zařazena do analýzy, což oproti předchozí části zvyšuje platnost závěrů v rámci dvou zvolených filmů.

U překladu reálií jsme především posuzovali, jakou míru exotizace, případně domestikace vykazuje. Konstatujeme, že strategie překladatelek není v rámci filmu jednotná, ale liší se případ od případu. Velkou roli v rozhodování tedy nejspíše hraje kontext. Například v překladu reálií ze školního prostředí zaznamenáme v české verzi příklon k zavedeným pojmenováním, jako je „žakovská knížka“, „třídní schůzka“, apod. V případě komplikovaných termínů z oblasti soudnictví se zase setkáváme s vynecháním (tedy odstraněním „exotického“ prvku). Obě tyto strategie se dají považovat za domestikační. Lze se ovšem domnívat, že kromě kontextu se přístup překladatelek podobně opírá i o funkci reálie v konkrétní promluvě. Hovoří-li postava o svých oblíbených hudebních skupinách bez dalších konotací, není třeba jejich názvy upravovat či dovysvětlovat. Naopak bez explicitace problematického výrazu „bled“ by se divák ve filmech ztrácel.

V souhrnu můžeme konstatovat, že v analyzovaných filmech lehce převažuje domestikační převod. Náš předpoklad, že doprovod zvuku a obrazu budu překladatele motivovat k užití exotizujících postupů se tedy nepotvrdil.

## 7. Závěr

V této práci jsme si za cíl stanovili vytvořit komplexnější studii překladu sociolektů, dialektů a reálií ve filmových titulcích. V teoretické části jsme na základě odborné literatury přiblížili, jakým způsobem se dané jevy uplatňují ve filmovém dialogu. S přihlédnutím ke specifickým titulkového formátu jsme nastínili možnosti jejich převodu a současnou praxi.

V empirické části jsme provedli analýzu překladu substandardních sociolektů a reálií na materiálu dvou filmů ze současné francouzské kinematografie, *Entre les murs* a *Un prophète*. Na základě výsledků analýzy jsme hodnotili platnost dříve formulované hypotézy. S přihlédnutím k poznatkům z teoretické části práce jsme očekávali, že příznakový jazyk bude neutralizován, zatímco převod reálií bude vykazovat tendence k exotizaci.

První část hypotézy analýza nepotvrdila. Ačkoli zvláště u morfosyntaktických projevů substandardního jazyka dochází k jisté nivelizaci, tento postup se neukázal býti dominantním. Na lexikální rovině bylo ve většině analyzovaných příkladů nasazení originálu zachováno. Zaznamenali jsme dokonce případy, kdy oproti výchozímu dialogu došlo k zesílení expresivity. Vzhledem k zanedbatelným posunům v příznakovosti jazyka soudíme, že charakterizace postav překladem až na nevýznamné výjimky neutrpěla.

V širší míře se nepotvrdila ani druhá část hypotézy. Ačkoli jsme správně soudili, že se v překladu budou uplatňovat jak exotizační, tak domestikační tendence, výraznější příklon k exotizaci se nepotvrdil. Překladatelky volily domestikační postup v případě, že srozumitelnost reálie měla význam pro pochopení celého dialogu, nebo v situacích, kdy se nabízel srovnatelný (i když ne vždy zcela odpovídající) český výraz. Exotizační strategie byla v analyzovaném materiálu motivována především menší závažností reálie v kontextu nebo snahou o harmonizaci s jiným prvkem média (obrazem, zvukem).

Na tomto místě bychom rádi upozornili na nedostatky realizovaného výzkumu. Odhlédneme-li od subjektivity vyplývající ze samotného výběru analyzovaného materiálu, připomínky lze mít ke způsobu excerptce. Naším cílem byl rozbor pouze nejmarkantnějších prvků substandardního jazyka ve zkoumaném materiálu, čímž jsme z analýzy vyloučili méně početné prvky. Jako problematické se ukázalo také dělení příkladů substandardního jazyka do několika kategorií. Snaha o nalezení co nejryzejšího příkladu morfosyntaktické či lexikální odchylky od standardu zabránila využití rozmanitějších úryvků. Tyto ohledy mohou snižovat průkaznost dosažených závěrů.

Navzdory těmto námitkám věříme, že výzkum může posloužit jako inspirace a podklad pro studijní účely budoucím překladatelům. Opět se potvrzuje, že praxe a zkušenost hraje v překladu textů tohoto typu velkou roli, protože pomáhá správně odhadnout očekávání příjemce. Adekvátní titulkový převod je výsledkem souladu několika faktorů, což znesnadňuje hledání jakýchkoli univerzálních pouček.

Z naší analýzy by se mohlo zdát, že hledání normy pro převod sociokulturních jevů nemá valný význam, neboť překladatelé se spíše než pravidly při titulkování řídí jazykovým a filmovým kontextem. Domníváme se, že by bylo zajímavé provést na toto téma širší výzkum, jenž by platnost této domněnky potvrdil nebo vyvrátil.

## Shrnutí

Tato diplomová práce se zabývá překladem vybraných sociokulturních jevů ve filmových titulcích. Sociokulturní aspekty textu mohou představovat komplikaci i u klasického překladu, zajímalo nás proto, jak se k této problematice přistupuje ve specifické oblasti multimediálního převodu.

Práce je členěna do dvou částí, teoretické a empirické. V teoretické části jsme nejprve definovali základní pojmy „dialekt“, „sociolekt“ a „réalie“ a nastínili jejich užití v českém a francouzském jazykovém prostředí. Dále jsme se zabývali filmovým dialogem, jeho formou a funkcemi. Naznačili jsme, které z těchto funkcí ve dialogu zastává příznakový jazyk a réalie. Zmínili jsme se také o specifikách titulkování a nárocích, které tento formát klade na překladatele. Nakonec jsme věnovali pozornost samotnému převodu sociálně a geograficky příznakového jazyka a reálií v titulcích.

V empirické části jsme analyzovali substandardní sociolekty a réalie na úryvcích z dialogové listiny a českých titulků francouzských filmů *Entre les murs* a *Un prophète*. Naším cílem bylo ověřit hypotézu o stírání sociálně příznakového jazyka v titulcích. Druhá část hypotézy se opírala o předpoklad, že vlastnosti filmového média povedou v převodu reálií k výraznějšímu užití exotizačních postupů.

V první části analýzy jsme se primárně zaměřili na rovinu morfosyntakticky a lexikálně substandardního jazyka. Zjistili jsme, že zatímco na nižší strukturní úrovni dochází nejčastěji ke stírání příznakového jazyka nebo jeho kompenzaci jinými prostředky, v oblasti lexika je neutralizace výrazu spíše výjimkou. Tato část hypotézy se tedy nepotvrdila.

Analýzu reálií jsme rozdělili na čtyři části: zeměpisné, společenské, kulturní a sportovní a metajazykové odkazy. V některých úryvcích jsme v titulcích – pravděpodobně kvůli snaze o harmonizaci s jinou složkou filmu – zaznamenali exotizační převod reálií. Tyto případy však nebyly zdaleka tak časté, jak jsme předpokládali. Celkově jsme v překladech exotizační a domestikační strategie uplatňovaly ve srovnatelné míře. Ani druhou část hypotézy se tedy nepodařilo zcela prokázat.

## Summary

The present thesis focuses on the translation of selected sociocultural phenomena in movie subtitles. Sociocultural aspects of a text can also be problematic in a traditional translation; we were therefore interested in finding out how these issues are dealt with in the specific domain of multimedia transfer.

The thesis is divided into two parts, theoretical and empirical. The theoretical part first presents definitions of the basic terms “dialect”, “sociolect” and “realia” and their use in the Czech and French languages. Subsequently we concentrated on movie dialogue, its form and functions. We pointed out the functions that can be supplied by either the marked language or realia. We drew attention to the specific nature of subtitling and to the demands it has on translators. Finally we focused on the transfer of socially and geographically marked language and realia in subtitles.

The second part of the thesis is dedicated to the research of substandard sociolects and realia in excerpts stemming from the dialogue lists and Czech subtitles of the French movies *Entre les murs* and *Un prophète*. The aim was to verify our hypothesis about socially marked language being neutralized in subtitles. The second part of the hypothesis drew on the assumption that the nature of the film medium would lead to a more significant use of exoticization in the transfer of realia.

The first part of the research consists of analyzing morphosyntactically and lexically substandard language. We noticed that while on the lower structural level the marked language is either levelled out or compensated for in a different way, the strategy of neutralization is rather rare in the sphere of vocabulary. Therefore the validity of the first part of the hypothesis has not been proven.

The analysis of realia has been broken down into four categories: geographical, social, cultural and sport and finally metalinguistic references. In the translation of a few excerpts we noticed foreignizing strategies in the transfer of realia which were probably motivated by attempts at harmonization with another element of the movie. However, this kind of transfer was by no means as frequent as we had expected. Overall, domestication and foreignization was represented in the translations to approximately the same extent. Therefore the second part of our hypothesis has not been fully proven either.

## Résumé

Le présent mémoire porte sur la traduction de certains phénomènes socioculturels dans les sous-titres filmiques. Les aspects socioculturels pouvant aussi présenter des difficultés dans la traduction « ordinaire », nous nous sommes intéressée aux pratiques mises en place en réponse à cette problématique dans le domaine spécifique de la traduction multimédia.

Le mémoire est articulé en deux parties : théorique et empirique. Dans la partie théorique, nous avons d'abord défini les termes fondamentaux « dialecte », « sociolecte » et « référence culturelle », puis avons présenté leur utilisation dans l'environnement linguistique français et tchèque. Nous nous sommes par la suite concentrée sur le dialogue filmique, sa forme et ses fonctions. Nous avons précisé lesquelles des présentes fonctions pouvaient être fournies par une variété de langue ou une référence culturelle. Ensuite nous avons évoqué les spécificités du sous-titrage et les exigences que ce format impose au traducteur. Enfin nous nous sommes consacrée à la traduction des variétés géographiques et sociales de langue ainsi qu'aux références culturelles dans les sous-titres.

La partie empirique consiste en une analyse des sociolectes de niveau relâché et des références culturelles sur des extraits issus des relevés des dialogues et des sous-titres tchèques des films français *Entre les murs* et *Un prophète*. L'analyse a pour but de vérifier notre hypothèse selon laquelle la variété sociale sera neutralisée dans les sous-titres. La deuxième partie de l'hypothèse repose sur la présomption que les caractéristiques du médium filmique conduisent à une domination des procédés d'exotisation dans le transfert des références culturelles.

La première partie de l'analyse traite des variétés au niveau morphosyntaxique et lexical. Nous avons constaté que si au niveau structurellement inférieur, la déviation du langage standard a été dans la majorité des cas effacée ou compensée par d'autres moyens, la neutralisation s'effectue rarement au niveau lexical. La première partie de notre hypothèse n'a donc pas été confirmée.

La seconde partie de l'analyse porte sur les références culturelles. Nous avons regroupé celles-ci en quatre catégories : les références géographiques, sociales, culturelles et sportives et enfin des références métalinguistiques. Dans certains extraits nous avons remarqué un transfert de nature exotisante, motivé probablement par le désir d'harmonisation avec un autre élément du film. Ces cas n'ont cependant pas été aussi fréquents que nous l'avions supposé. Globalement, les traducteurs ont eu recours à des procédés d'exotisation à

peu près aussi souvent qu'aux procédés de domestication. La deuxième partie de l'hypothèse n'a pas donc été elle non plus entièrement prouvée.

# Bibliografie

## 1. Primární zdroje

Dialogová listina k filmu *Entre les murs* od společnosti Filmprint

Titulky k filmu *Entre les murs/Mezi zdmi* od společnosti Filmprint (překlad N. Nádassy, 2008)

Dialogová listina k filmu *Un prophète* od společnosti Linguafilm

Titulky k filmu *Un prophète/Prorok* od společnosti Linguafilm (překlad K. Vinšová, 2009)

## 2. Sekundární zdroje

AIXELÁ, J.-Fr. Culture-specific items in translation. In ÁLVAREZ, R.; VIDAL, M. (eds.). *Translation, power, subversion*. Clevedon; Philadelphia; Adelaide: Multilingual Matters, 1996, s. 52-78.

ANTOINE, G.; CERQUIGLINI, B. (eds.). *Historie de la langue française, tome 3: 1945-2000*. Paris: CNRS, 2000.

ASSIS ROSA, A. Features of oral and written communication in subtitles. In GAMBIER, Y. ; GOTTLIEB, H. (eds.). *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001, s. 213-222.

BECQUEMONT, D. Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes. In: GAMBIER, Y. (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, s. 145-155.

BIAGINI, M. Les sous-titres en interaction : le cas des marqueurs discursifs dans les dialogues filmiques sous-titrés. *Glottopol: Revue de sociolinguistique en ligne*. No 15, juillet 2010, s. 18-33. [online]. Dostupné z <[http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero\\_15/gpl15\\_02biagini.pdf](http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_15/gpl15_02biagini.pdf)> [Cit. 25.10.2011]

BUCHTELOVÁ, R.; CONFORTIOVÁ, H. a kol. *Akademický slovník cizích slov II. L-Ž*. Praha: Academia, 1995.

CARADEC, Fr. *N'ayons pas peur des mots*. Paris: Larousse, 1991.

CARD, L. Je vois ce que vous voulez dire : un essai sur la notion de l'équivalence dans les sous-titres de *37°2 le matin* et de *Au revoir les enfants*. *META*. Vol. 43, No 2, 1998, s. 205-219. [online]. Dostupné z <<http://id.erudit.org/iderudit/002203ar>>. [Cit. 5.12.2011]

CARPENTIER, M. Interview de Laureát Cantet: La boîte Nore du collège. *Evene.fr*. 2008. [online]. Dostupné z <<http://www.evene.fr/cinema/actualite/interview-laurent-cantet-entre-les-murs-francois-begaudeau-1592.php>>. [Cit. 5.12.2011]



Collège et lycée : conseil de classe. *Service-Public.fr: Le site officiel de l'administration française*. 2010. [online]. Dostupné z <<http://vosdroits.service-public.fr/F1394.xhtml>>. [Cit. 5.12.2011]

CORNU, J.-F. Le public ? Quel public ? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France. In LAVAU, J.-M. ; SERBAN, A. (eds.). *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2011, s. 21-36.

CORNU, J.-F. Le sous-titrage, montage du texte. In GAMBIER, Y. (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, s. 157-164.

ČECHOVÁ, M. a kol. *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV, 2000.

ČEKALOVÁ, M. *Překlad a úprava cizojazyčných filmů*. Diplomová práce. Praha: ÚTRL FF UK, 1998.

DE LINDE, Z. ; KAY, N. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St Jerome Publishing, 1999.

DI GIOVANNI, E. Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century. *The Translator*. Volume 9, Number 2, 2003: Special Issue. Screen Translation, s. 207-223.

DÍAZ CINTAS, J. (ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008.

DÍAZ CINTAS, J. (ed.). *New trends in audiovisual translation*. Bristol, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2009.

DÍAZ CINTAS, J. Striving for quality in subtitling: The role of a good dialogue list. In GAMBIER, Y. ; GOTTLIEB, H. (eds.). (Multi) media translation: concepts, practices, and research. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001, s. 199-212.

DÍAZ CINTAS, J. ; ANDERMAN, G. (eds.). *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

DÍAZ CINTAS, J. ; REMAEL, A. *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester: St Jerome Publishing, 2007.

Europeans and their languages. *European Commission: Special Barometer*. 2006. [online]. Dostupné z <[http://ec.europa.eu/public\\_opinion/archives/ebs/ebs\\_243\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_243_en.pdf)> [Cit. 25.10.2011]

FIEVET, A.-C. ; PODHORNÁ-POLICKÁ, A. Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : Entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques. *Glottopol: Revue de sociolinguistique en ligne*. No 12, mai 2008, s. 212-240. [online]. Dostupné z <[http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero\\_12/gpl12\\_17fiev.pdf](http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_12/gpl12_17fiev.pdf)>. [Cit. 5.12.2011]

FLORIN, S. Realia in translation. In ZLATEVA, P. (ed.). *Translation as a social action: Russian and Bulgarian perspectives*. London; New York: Routledge, 1993, s. 122-128.

GADET, Fr. *La variation sociale en français*. Paris: Ophrys, 2007. [online]. Dostupné z <[http://books.google.cz/books?id=mXo3ytMbdMwC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=mXo3ytMbdMwC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. [Cit. 5.12.2011]

GAMBIER, Y. La traduction audiovisuelle: un genre en expansion. *META*. Vol. 49, No 1, Avril 2004, s. 1-11. [online]. Dostupné z <<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/index.html>>. [Cit. 25.10.2011]

GAMBIER, Y. (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

GAMBIER, Y. Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator* Vol. 9, No 2, 2007, s. 171-189.

GAMBIER, Y. ; GOTTLIEB, H. (eds.). *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.

GAMBIER, Y. ; LAUTENBACHER, O. Oralité et écrit en traduction. *Glottopol: Revue de sociolinguistique en ligne*. No 15, juillet 2010, s. 5-17. [online]. Dostupné z <[http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero\\_15/gpl15\\_01gambier\\_lautenbacher.pdf](http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_15/gpl15_01gambier_lautenbacher.pdf)>. [Cit. 5.12.2011]

GOTTLIEB, H. Language-political implications of subtitling. In ORERO, P. (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004, s. 83-100.

GOTTLIEB, H. *Multidimensional translation: Semantics turned semiotics*. 2005. [online]. Dostupné z <[http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Gottlieb\\_Henrik.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf)>. [Cit. 25.10.2011]

GOTTLIEB, H. Subtitling against the current: Danish concepts, English minds. In DÍAZ CINTAS, J. (ed.). *New trends in audiovisual translation*. Bristol, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2009, s. 21-43.

HADJMOHAMMADI, A. *The viewer as the focus of subtitling: Towards a viewer-oriented approach*. 2004. [online]. Dostupné z <<http://translationjournal.net/journal/30subtitling.htm>> [Cit. 25.10.2011]

HALLIDAY, M. A. K.; WEBSTER, J. J. *On Language and Linguistics*. London: Continuum International Publishing, 2003.

HAMAIDIA, L. *Read my lips: Gaps in meaning between spoken and subtitled dialogue*. 2006. [online]. Dostupné z <[http://www.euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings/2006\\_Hamaidia\\_Lena.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Hamaidia_Lena.pdf)> [Cit. 25.10.2011]

HATIM, B. ; MASON, I. *The translator as communicator*. London/New York: Routledge, 1997.

HOLASOVÁ, K. *Amatérský překlad titulků k francouzským filmům*. Diplomová práce. Praha: ÚTRL FF UK, 2011.

CHAPMAN, J. *Cinemas of the world: Film and society from 1895 to the present*. London: Reaktion Books, 2003.

CHAUME, F. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *META*. Vol. 49, No 1, Avril 2004, s. 12-24. [online]. Dostupné z <<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009016ar.html>>. [Cit. 25.10.2011]

CHLOUPEK, J. Nářečí ve filmu o slovácké vesnici. Naše řeč. Ročník 38, číslo 7-8, 1955. [online]. Dostupné z <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4438>>. [Cit. 25.10.2011]

Internet Movie Database. 2011. [online]. Dostupné z <<http://www.imdb.com>>. [Cit. 5.12.2011]

Internetová jazyková příručka: slovesa vzoru tisknout (přičestí minulé a trpné). *Jazyková poradna ÚJČ AV ČR*. 2008. [online]. Dostupné z <<http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=520&dotaz=vzor%20tisknout>>. [Cit. 20.12.2011]

Internetová jazyková příručka: zabít. *Jazyková poradna ÚJČ AV ČR*. 2008. [online]. Dostupné z <<http://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=zab%C3%ADt&Hledej=Hledej>>. [Cit. 20.12.2011]

IVARSSON, J. *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Stockholm: TransEdit, 1992.

JÄCKEL, A. The subtitling of *La haine*: A case study. In GAMBIER, Y. ; GOTTLIEB, H. (eds.). *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001, s. 223-236.

KATAN, D. *Translating cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St Jerome Publishing, 2004.

KOZLOFF, S. *Overhearing film dialogue*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000.

KRČMOVÁ, M. Termín „obecná čeština“ a různost jeho chápání. In HLADKÁ, Z.; KARLÍK, P. *Čeština – universalia a specifika 2*. Brno: MU, 2000, s. 63-78.

KROUPOVÁ, L. ; FILIPEC, J. a kol. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. Praha: Academia, 2005.

LAVAUUR, J.-M. ; SERBAN, A. (eds.). *La traduction audiovisuelle: Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Brussels: De Boeck, 2008.

LEONARDI, V. *Increasing or decreasing the sense of “otherness”: the role of audiovisual translation in the process of social integration*. 2008. [online]. Dostupné z <<http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3229/1/8Leonardi.pdf>>. [Cit. 20.12.2011]

LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.

Lumière - Base de données sur les entrées des films distribués en Europe. 2011. [online]. Dostupné z <<http://lumiere.obs.coe.int/>>. [Cit. 20.12.2011]

LYUKEN, G.-M. (ed.). *Overcoming language barriers in television: Dubbing and Subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media, 1991.

MACUROVÁ, A. ; MAREŠ, P. *Text a komunikace: Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Karolinum, 1993.

MATHESIUS, V. Výslovnost jako jev sociální a funkční. In: KLOSOVÁ, L. ; KOPÁČOVÁ, L. (eds.). *Jevištní řeč a jazyk dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 1990, s. 76-79.

MENNESSON, A. *Entre les murs de Laurent Cantet*. 2010. [online]. Dostupné z <[http://www.institutfrancais.de/IMG/pdf/Cinefete10\\_EntreLesMurs.pdf](http://www.institutfrancais.de/IMG/pdf/Cinefete10_EntreLesMurs.pdf)>. [Cit. 5.12.2011]

Les métiers de l'éducation nationale : Conseiller principal d'éducation (CPE). *Ministère de l'éducation nationale, de la jeunesse et de la vie associative*. 2011. [online]. Dostupné z <<http://www.education.gouv.fr/cid1069/conseiller-principal-d-education-c.p.e..html>>. [Cit. 5.12.2011]

METTAS, O. *La prononciation parisienne: Aspects phoniques d'un sociolecte parisien (du Faubourg Saint-Germain à la Muette)*. SELAF: Paris, 1979.

MOUNIN, G. *Teoretické problémy překladu*. Praha: Karolinum, 1999.

MÜLLER, B. *Le français d'aujourd'hui*. Paris: Editions Klincksieck, 1985.

MUNDAY, J. Style in audiovisual translation. In ARMSTRONG, N. ; FEDERICI, F. M. (eds.). *Translating voices, translating regions*. Roma: Aracne, 2006, s. 21-35.

NAGEL, S. Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme Shooting Bokkie, WASP und Green Bush. In NAGEL, S. ; HEZEL, S. ; HINDERER, K. ; PIEPER, K. *Audiovisuelle Übersetzung: Filmuntertitlung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, s. 23-140.

NEBESKÁ, I. *Jazyk, norma, spisovnost*. Praha: Karolinum, 1999.

NEDERGAARD-LARSEN, B. Culture-bound problems in subtitling. *Perspectives: Studies in translatology*, Vol. 1, No 2, 1993, s. 207-242.

PEDERSEN, J. *How is culture rendered in subtitles?* 2005. [online]. Dostupné z <[http://euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Pedersen\\_Jan.pdf](http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf)>. [Cit. 5.12.2011]

PÉREZ-GONZALES, L. Appraising Dubbed Conversation: Systemic Functional Insights into the Construal of Naturalness in Translated Film Dialogue. *The Translator*, Vol. 12, No 1, 2007, s. 1-38.

PETTIT, Z. Connecting cultures: Cultural transfer in subtitling and dubbing. In DÍAZ CINTAS, J. (ed.). *New trends in audiovisual translation*. Bristol, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2009, s. 44-57.

PETTIT, Z. Translating register, style and tone in dubbing and subtitling. *The journal of specialized translation*. Issue 4, July 2005, s. 49-65. [online]. Dostupné z <[http://www.jostrans.org/issue04/art\\_pettit.pdf](http://www.jostrans.org/issue04/art_pettit.pdf)>. [Cit. 5.12.2011]

PODHORNÁ-POLICKÁ, A. *Peut-on parler d'un argot des jeunes?* Dizertační práce. Brno: FF MU a Paris: Université Paris 5 – René Descartes, Faculté des sciences humaines et sociales – Sorbonne, 2007. [online]. Dostupné z <[http://is.muni.cz/th/12093/ff\\_d/THESE\\_Alena\\_Podhorna-Policka](http://is.muni.cz/th/12093/ff_d/THESE_Alena_Podhorna-Policka)>. [Cit. 5.12.2011]

POŠTA, M. *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Apostrof, 2011.

Premiéry v českých kinech od roku 2000. *Unie filmových distributorů*. 2011. [online]. Dostupné z <<http://www.ufd.cz/clanky/premiery-v-ceskych-kinech-od-roku-2000>>. [Cit. 25.10.2011]

PYM, A. Four remarks on translation research and multimedia. In: GAMBIER, Y. ; GOTTLIEB, H. (eds.). *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001, s. 275-282.

RAMIÈRE, N. Reaching a foreign audience: Cultural transfers in audiovisual translation. In *The Journal of Specialized Translation*. Issue 6, July 2006, s. 152-166. [online]. Dostupné z <[http://www.jostrans.org/issue06/art\\_ramiere.pdf](http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.pdf)>. [Cit. 5.12.2011]

RAMOS PINTO, S. *Theatrical Texts vs Subtitling Linguistic variation in a polymedial context*. 2006. [online]. Dostupné z <[http://www.euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings/2006\\_Ramos\\_Pinto\\_Sara.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Ramos_Pinto_Sara.pdf)>. [Cit. 5.12.2011]

REMAEL, A. Screenwriting, scripted and unscripted language: What do subtitlers need to know? In DÍAZ CINTAS, J. (ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, s. 57-67.

REMAEL, A. Audiovisual translation. GAMBIER, Y. ; VAN DOORSLAER, L. (eds.). *Handbook of translation studies. Vol. 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010, s. 12-17.

REMAEL, A. A place for film dialogue analysis in subtitling courses. In ORERO, P. (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004, s. 103-126.

RIPOLL, M. D. O. The translation of cultural references in the cinema. In BRANCHADELL, A. ; WEST, L. M. (eds.). *Less Translated Languages*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005, s. 75-91. [online]. Dostupné z <[http://books.google.cz/books?id=s1n\\_pNr04ioC&printsec=frontcover&dq=less+translated+language&hl=cs&ei=XGneTqazO5KQ4gT3orjTBg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=s1n_pNr04ioC&printsec=frontcover&dq=less+translated+language&hl=cs&ei=XGneTqazO5KQ4gT3orjTBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)>. [Cit. 5.12.2011]

SANTAMARIA, L. Culture and Translation. The referential and expressive value of cultural references. In AGOST, R. ; CHAUME, F. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Universitat Chaume I, 2001, s. 159-164. [online]. Dostupné z <[http://books.google.com/books?id=hsVzKgShd3kC&pg=PA7&hl=cs&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=hsVzKgShd3kC&pg=PA7&hl=cs&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false)>. [Cit. 5.12.2011]

SÁNCHEZ, D. Subtitling methods and team-translation. In ORERO, P. (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004, s. 9-18.

SGALL, P.; HRONEK, J. *Čeština bez příkras*. Praha: H&H, 1992.

SINI, L. ; BRUTI, S. ; CARPI, E. Représenter et traduire l'oralité - l'exemple de Entre les murs (F. Bégaudeau). *Glottopol: Revue de sociolinguistique en ligne*. No 15, juillet 2010, s. 112-134. [online]. Dostupné z <[http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero\\_15/gpl15\\_07sini\\_bruti\\_carpi.pdf](http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_15/gpl15_07sini_bruti_carpi.pdf)>. [Cit. 5.12.2011]

ŠABRŠULA, J. *Úvod do francouzské stylistiky*. I. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970.

ŠKRDLOVÁ, L. *Závislost překladatelské metody na technologii a modu převodu hraných filmů*. Diplomová práce. Praha: UTRL FF UK, 2004.

ŠTROBLOVÁ, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa ; Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009.

TAYLOR, C. J. The translation of regional variety in the films of Ken Loach. In ARMSTRONG, N. ; FEDERICI F. M. (eds.). *Translating voices, translating regions*. Rome: Aracne, 2006, s. 37-51.

TAYLOR, CH. The subtitling of film: Reaching another community. In VENTOLA, E. (ed.). *Discourse and community: Doing functional linguistics*. Tübingen: Narr, 2000, s. 309-327. [online]. Dostupné z <<http://books.google.com/books?id=Z7K2oVqLaM4C&printsec=frontcover&dq=discourse+and+com>>

munity&hl=cs&ei=om7eTvj8EofMhAfdwtzmBA&sa=X&oi=book\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false>. [Cit. 5.12.2011]

TOMASZKIEWICZ, T. Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques..In GAMBIE, Y. ; GOTTLIEB, H. (eds.). *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001, s. 237-247.

TRIMAILLE, C. ; BILLIEZ, J. Pratiques langagières de jeunes urbains: peut-on parler de "parler"? In MOLINARI, C. ; GALAZZI, E. *Les français en émergence*. Bern: Peter Lang, 2007, s. 95-109. [online]. Dostupné z <<http://w3.u-grenoble3.fr/lidilem/labo/file/TRIMAILLEBILLIEZPeutonparlerdeparler.pdf>>. [Cit. 5.12.2011]

VANDERSCHULDEN, I. Le sous-titrage des classes sociales dans *La vie est un long fleuve tranquille*. In BALLARD, M. (ed.). *Oralité et traduction*. Arras: Artois Presses Université, 2000, s. 361-379.

VANOYE, Fr. Conversations publiques. *Special Issue of Iris: La parole au cinéma/ Speech in film*, Vol 3.1, 1985, s. 99-118.

WOLFRAM, W. Dialect in society. In Coulmas, F. *The Handbook of Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell Publisher, 1997, s. 107-126.

### 3. Slovníky

BUCHTELOVÁ, R.; CONFORTIOVÁ, H. a kol. *Akademický slovník cizích slov II. L-Ž*. Praha: Academia, 1995.

CELLARD, J. ; REY, A. *Dictionnaire du français non conventionnel*. Paris: Hachette, 1980.

GOUDAILLIER, J.-P. *Comment tu tchatches !* Paris: Maisonneuve et Larose, 1997.

HAVRÁNEK, B. a kol. *Slovník spisovného jazyka českého V. R-S*. Praha: Academia, 1989.

HUGO, J. (ed.). *Slovník nespisovné češtiny: argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost: historie a původ slov*. Praha: Maxdorf, 2009.

KROUPOVÁ, L. ; FILIPEC, J. a kol. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. Praha: Academia, 2005.

OUŘEDNÍK, P. *Šmírbuch jazyka českého: slovník nekonvenční češtiny 1945-1989*. Praha/Litomyšl: Paseka, 2005.

Le Petit Robert de la langue française. 2011. [online]. Dostupné z <<http://lerobert.demarque.com/fr/ca/dictionnaire-francais-en-ligne/petit-robert>>. [Cit. 20.12.2011]

TOURNIER, J.; TOURNIER, N. *Dictionnaire de lexicologie française*. Paris: Ellipses, 2009.

## **Příloha**

Dialogové listiny a titulky k filmům *Entre les murs* a *Un prophète* (na přiloženém CD)